

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»

Факультет іноземних мов
Кафедра французької філології

Яцків Н.Я.

Французька література ХХ століття

Навчальний посібник для студентів спеціальності
«Французька мова та література»

Івано-Франківськ – 2014

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

Рекомендовано до друку вченою радою ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 6 від 26 червня 2013 року)

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. La littérature française du XX siècle = Яцків Н.Я. Французька література XX століття [навчальний посібник] / Наталія Яремівна Яцків. – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. – 124 с.

Навчальний посібник «Французька література XX століття» складено відповідно до програми навчальної дисципліни «Сучасна література країни, мова якої вивчається», яка входить до циклу дисциплін професійної і практичної підготовки фахівців спеціальності 7.020303, 8.020303 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

ББК 83.3 (4Фр) Я.73

©Н.Я.Яцків, 2014

Le XXe siècle

Au début du XXe siècle la littérature française commence à prendre une autre forme, comme la littérature du XIX-e siècle. Cette fois les mouvements ne commencent pas d'une manière éclatante et impressionnante. Ils se réalisent lentement et dans la confusion. Il n'existe pas d'école littéraire proprement dite. Le symbolisme, cette école littéraire apparue vers 1880, dont Valéry, Rimbaud, Mallarmé furent les précurseurs est opposé au naturalisme, au Parnasse et au positivisme, elle s'efforça de fonder l'art sur une vision symbolique et spirituelle du monde, traduite par des moyens d'expression nouveaux et par un langage lourd de symboles, de correspondances et de mystères. Il faudra des années d'efforts nourris par l'angoisse et le désastre causé par la Première Guerre mondiale (1914-1918), pour que le nouvel esprit prenne forme. Sur certains points on suit la leçon du siècle précédent. Du symbolisme on garde le goût d'un art voilé et la hantise du mystère. Au naturalisme on emprunte ses habitudes d'observation minutieuse. Mais le positivisme et le scientisme tombent en désuétude.

Courant de pensée du XXe siècle dominé par la personnalité d'Auguste Comte qui se caractérise par une volonté de s'en tenir aux méthodes des sciences, **le positivisme** veut se limiter à l'étude des faits et éviter tout verbalisme . Il accorde une grande importance à l'étude des phénomènes sociaux. Naturalisme au sens esthétique, est synonyme de réalisme et l'opposé d'idéalisme et constitue une conception de l'art qui se donne comme règle de prendre la nature telle quelle pour modèle, notamment en littérature, de décrire les mœurs et les passions humaines actuelles dans leur réalité nue. Chez Zola, le naturalisme à appliquer à l'étude de la vie humaine les procédés de la méthode expérimentale telle qu'elle s'est constituée chez Claude Bernard. Scientisme est terme polémique désignant une disposition d'esprit qui considère la science comme capable, au moins potentiellement, de résoudre tous les problèmes que l'homme peut légitimement se poser tant dans le domaine de la connaissance que dans ceux de la morale, de la vie sociale et politique .

A cette date Anatole France, Bourget, Barrés tiennent encore les premières places. Toutefois entre 1920 et 1930, leurs œuvres cessent de plaire. Mais certains écrivains un peu plus jeunes, Claudel, Gide, Proust, Valéry, gagnent en réputation et en influence. Ils sont les initiateurs de la révolution littéraire du XXe siècle, vers laquelle la littérature française va tendre désormais. La littérature française avait, au cours des siècles, aimé et recherché la raison et la clarté.

Sous la double influence du symbolisme et de la philosophie de Bergson

L'œuvre et la pensée de Bergson ont eu une influence profonde sur la littérature du début XXe siècle. Cette influence s'explique d'une façon générale par le fait que Bergson a exprimé, avec plus de bonheur que d'autres, une réaction alors vive contre le scientisme et le positivisme, et sur le plan littéraire, par l'invention dans son œuvre d'une philosophie expérimentale de la durée. Il croit que l'homme peut avoir accès directement à la réalité du moi et des choses grâce à l'intuition. Il a assurément des adversaires. Julien Benda défend contre lui les droits de l'intelligence.

Dans *l'Évolution créatrice*, Bergson développe la distinction entre le *temps abstrait*, que mesurent les horloges et qui contredit l'idée de création, puisque, selon le principe du déterminisme, il ne saurait rien apporter de nouveau, et *la durée concrète et vécue*, qui relève d'une expérience irréductible et continue au contraire, par excellence, *une force créatrice*. Grâce à quoi le temps retrouve une signification et un contenu, qui concernent *la part d'invention* de l'Univers et de l'Homme, alors que le déterminisme ne concerne que leur *part de répétition*. Ainsi se trouve légitimité l'effort *créateur* de l'artiste. L'Art, parce qu'il est un des témoins les plus féconds du pouvoir créateur de la durée, occupe donc, dans la philosophie bergsonienne, une place privilégiée. Abordant le problème du comique, il élargit son sujet pour y rattacher des *réflexions sur la nature et la fonction de l'art* dans son rapport avec la « réalité ». Au début d'un siècle qui allait se passionner pour le débat entre *réalisme et idéalisme* et prendre parti pour l'idéalisme, ses pages du Rire, publiées en 1900, ont un caractère *prophétique*, raison pour laquelle elles sont d'ailleurs devenues classiques.

La philosophie bergsonnienne de la *durée* devient progressivement une philosophie de la *liberté créatrice* : l'art est un premier témoin de ce progrès exceptionnellement accompli. Poursuivant son examen de ces exceptions révélatrices, Bergson rencontre *l'expérience mystique* et lui consacre des pages maîtresses de son dernier livre, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*.

La poésie du commencement du XXe siècle

Il est difficile de caractériser la poésie du XXe siècle et d'y établir des classifications tant elle s'oriente dans des directions différentes, tantôt résolument novatrices, tantôt plus traditionnelles. Le siècle est également marqué par des mouvements spécifiques. Il faut signaler que cette diversité est accompagnée d'une réflexion constante sur le rôle du poète et sur la fonction de la poésie. La poésie traduit les interrogations existentielles d'artistes qui se sentent de plus en plus étrangers à un environnement technique et qui tentent de retrouver une relation authentique avec le monde.

Le développement spectaculaire des techniques et de la psychanalyse pousse les poètes à explorer de nouvelles sources d'inspiration. **Guillaume Apollinaire (1880-1918)** est le premier à éprouver la nécessité d'une rupture avec le passé. Son œuvre, d'une grande liberté formelle, porte tous les germes de la modernité naissante. L'œuvre d'Apollinaire regorge d'images insolites. Elles sont le fruit de la rencontre de plusieurs traditions : la littérature merveilleuse du Moyen Âge, les légendes allemandes et bretonnes que le poète mêle aux symboles que lui inspirent ses rêveries. Cette œuvre éclectique tire toute son originalité de la fusion d'images traditionnelles et d'images contemporaines : cette association donne aux poèmes un élan lyrique résolument moderne. Homme d'une sensibilité exacerbée, Apollinaire garde intactes dans sa poésie les associations libres de son esprit en mouvement. Ses poèmes se présentent souvent sous la forme d'instantanés qui viennent d'intuitions soudaines. Le temps (mémoire, nostalgie, souvenir, regret des amours perdues) et l'eau, symbole de la rêverie et de la fugacité, y occupent une place centrale. Les thèmes s'enchaînent naturellement au gré des errances de l'esprit. Ce foisonnement de l'inspiration donne à ses poèmes l'apparence d'une composition libre. La sensation étant elle-même fragmentaire, Apollinaire veut la restituer telle quelle, selon une esthétique du discontinu. Les peintres cubistes, et particulièrement Georges Braque qu'Apollinaire admirait, font eux aussi éclater la réalité en recomposant sur leurs toiles les diverses parties d'un objet. Il a voulu user des « possibilités figuratives du vers » en inventant les *Calligrammes*, c'est-à-dire des poèmes dont la typographie est signifiante ou même en forme de dessin. Il voit un intérêt plastique dans l'observation du monde moderne bouleversé par la vitesse et cherche à rendre compte, par la vue même du poème, de cet éclatement.

Apollinaire est le premier à s'affranchir des contraintes prosodiques et grammaticales, et de la ponctuation. Il use le plus souvent de vers libres rimés qui allient un lexique trivial et un lexique recherché. Le recueil *Alcools* frappe par sa diversité formelle : poèmes symbolistes et élégies plus traditionnelles côtoient des poèmes éclatés aux hardiesses syntaxiques, à la ponctuation systématiquement supprimée suivant l'idée que « le rythme même et la coupe des vers, voilà la véritable ponctuation ». Par ces choix nouveaux, son souci de rendre compte des aléas de l'inconscient, Apollinaire est le précurseur du surréalisme.

Au début du siècle, une authentique littérature religieuse voit le jour à la faveur du renouveau théologique de l'Église. **Charles Péguy** et **Paul Claudel**, tous deux convertis, retrouvent le sens du mystère et du symbole dans une poésie au lyrisme religieux intense.

La pensée de **Charles Péguy (1873-1914)** est toujours fortement polémique. Esprit intransigeant, il ne ménage ni ses adversaires ni ses amis

lorsqu'il estime qu'ils se trompent. Dans toute entreprise humaine, il est prêt à dénoncer les ferments de décomposition d'avilissement qui font que les idées généreuses se dégradent. Ardent défenseur de Dreyfus aussi bien que de Jeanne d'Arc, il s'attaque avec autant de flamme à l'anticléricalisme qu'au pacifisme. D'une façon générale, il ne cesse de s'en prendre aux illusions du monde moderne. Mais son pessimisme ne le conduit pas à renoncer à l'espérance.

La marque propre de l'écrivain Péguy, c'est un inépuisable flux de paroles qui se déploie selon une logique associative, procède par digressions et suit les méandres d'une pensée à l'état naissant. D'où une prose sinueuse et piétinante, et une allure qu'on retrouvera dans les amples mouvements lyriques des *Mystères* ou des *Tapisseries* : de longs chapelets d'images accompagnent le lent cheminement de la méditation. Le lyrisme de Péguy, avec ses litanies et ses répétitions incantatoires, épouse la cadence du pèlerin qui conquiert l'horizon au rythme têtu de son pas. A la fois pèlerin, par sa quête de l'absolu, et paysan, par son contact avec la glèbe, par son émerveillement devant la « profonde houle et l'océan des blés », Péguy sait donner à son aventure des accents puissamment charnels, fidèle en cela au dogme chrétien de l'incarnation.

Selon l'art poétique de **Paul Claudel (1868-1955)**, l'univers s'offre au poète à qui la parole a été donnée pour qu'il en prenne possession et le restitue dans sa plénitude. Le poète recrée le monde par une « connaissance » : tout homme, par son existence, mais plus encore le poète par sa parole poétique, « naît avec » et fait naître par lui tout ce dont il a connaissance. Chez Claudel, le mot inspiration est à prendre dans son sens le plus concret. C'est le mouvement respiratoire par lequel l'extérieur pénètre vers l'intérieur. C'est faire le vide, créer « l'appel d'air » capable ensuite de se libérer dans le souffle du langage rythmé. La poésie de Claudel est respiration et souffle. Le corps, considéré comme l'instrument de l'âme, dicte son rythme, lequel épouse le mouvement même de l'idée. Si Claudel choisit la forme du verset, qu'il emprunte à la Bible, c'est parce que cette unité souple, de longueur variable, libérée de la rime, lui paraît s'adapter naturellement à la tension, à la respiration, à la cadence de la parole humaine. L'inspiration est l'état fondamental de l'être. Le mouvement d'inspiration qui comprend aspiration et restitution (du souffle vital) répond, pour Claudel, à la vocation profonde de l'homme : recevoir, s'appropriier et donner en retour.

C'est l'être total que l'œuvre de Claudel se donne pour mission de réaliser. Sa vision religieuse de l'être postule que la terre et le ciel, le corps et l'esprit sont liés et nécessaires l'un pour l'autre. L'arbre, dont il utilise souvent l'image, symbolise cette unité : ses racines plongent dans la terre et ses branches se tendent vers le ciel en deux mouvements opposés, mais l'un et l'autre indispensable à sa vie. Cette aspiration à la totalité, à l'unité,

explique l'exubérance de l'œuvre claudélienne, qui s'exprime surtout dans son théâtre, offrant à la fois poésie, drame, farce, tragique et grotesque, ainsi que dans son écriture foisonnante, mélange de prosaïsme et de lyrisme.

Deux tendances principales se partagent le domaine poétique après la Première Guerre mondiale : un **néo-classicisme** rigoureux et intellectualisme illustré par Valéry, d'une part ; une libération de toutes les forces profondes de l'homme qui s'exprime par le **surréalisme**, d'autre part.

Paul Valéry (1871-1945) naquit en 1871 à Sète, ville dont le charme marin et méditerranéen le marqua profondément. Il aima également Montpellier où il passa son adolescence, puis connut à Paris les « mardis » de la rue de Rome chez Mallarmé, qui fut son maître. Sous l'influence de celui-ci, il compose des vers symbolistes, mais ce qui l'intéresse, ce sont les mécanismes et l'activité de l'esprit plus que ses productions. Il étudie des héros intellectuels : Léonard de Vinci, pris comme symbole de la maîtrise d'un esprit universel et souverain, et l'imaginaire M. Teste, ascète de la lucidité et de la liberté de l'esprit. Il s'enferme ensuite dans un silence de 20 années, consacrées à la méditation, notamment sur les mathématiques : il le rompt enfin en 1917 pour publier un long poème, *La Jeune Parque*, où il évoque les états successifs d'une conscience, ses mouvements secrets et ses morsures intérieures. Une épigraphe empruntée à Corneille introduit ce thème, si important chez Valéry, du serpent, symbole parfois volontairement bouffon du goût de soi-même, inné chez l'homme. Le succès de *La Jeune Parque* l'encourage. Il reprend en les corrigeant ses poèmes de jeunesse dans *L'Album de Vers anciens* (1920), où l'inspiration apparaît comme moins importante que la construction des poèmes. En 1922, il publie *Charmes* (au sens latin de *carmina*, à la fois vers et formules magiques), son chef-d'œuvre poétique : le recueil plonge dans une ambiance antique et méditerranéenne, mais toutes les notations sensorielles, allant des plus évanescences jusqu'à un lyrisme de l'ordre universel, recouvrent une profonde philosophie. Au centre de cet univers lumineux, l'homme est tenté par l'amour de soi et par la connaissance orgueilleuse, il éprouve à la fois l'ardeur de vivre et le sentiment de son néant ; pourtant, le poète ne se départit jamais de la sérénité d'une inspiration toute classique, qui se manifeste en particulier dans l'emploi du dizain de l'ode traditionnelle. C'est que le poète est avant tout, pour Valéry, quelqu'un qui lutte contre les contraintes rigoureuses que lui impose la forme versifiée, comme l'architecte ou le sculpteur trouvent leur inspiration dans la lutte même contre la matière, et la danseuse dans la soumission de tous ses élans au rythme. Cet idéal esthétique est exprimé dans deux dialogues à la manière de Platon, *Eupalinos ou Architecte* et *l'Âme et la Danse*, l'un et l'autre de 1921. Valéry consacra ensuite l'essentiel de ses efforts à des essais en prose où il s'explique sur les problèmes les plus divers,

questions politiques où il témoigne d'un profond pessimisme sur l'avenir de la civilisation européenne, et surtout questions d'esthétique poétique : à propos de La Fontaine, d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Mallarmé, etc., il analyse avec délices les mécanismes de la création qui n'est jamais confidence biographique, mais toujours acte intime de l'esprit qui se discipline. Malgré son hermétisme, Valéry connut un immense succès, fut nommé professeur au Collège de France en 1937 et eut des funérailles nationales le 24 juillet 1945.

Valéry introduit dans la poésie du XXe siècle une dimension intellectuelle et abstraite. Remettant en question le mythe de l'inspiration, qu'incarne la Muse du poète, il envisage la création poétique comme un long travail de traduction des émotions. Mais à la différence de ceux des romantiques, les vers de Valéry veulent concilier sensualité et rigueur formelle. Aussi reprend-il à son compte la clarté de la versification classique. Mais, comme chez son maître à penser Mallarmé, l'écriture poétique l'inquiète. Il laisse ainsi parfois deviner dans ses vers la difficulté qu'il éprouve à choisir les mots. Valéry aborde à de nombreuses reprises cette question de l'écriture, dans ses essais, où il donne à cette entité abstraite qu'est le langage une place prépondérante. L'écrivain doit revenir sur lui-même pour contempler le travail de l'esprit. Ce narcissisme intellectuel relègue le poète à une place d'intercesseur entre le monde réel et l'univers créé par la langue poétique. Pour atteindre la Beauté, il faut donc user de tous les procédés de style que la langue autorise en exploitant l'infinie ressource de l'art poétique.

Poète néoclassique, profondément antiromantique, Valéry n'a cessé de s'interroger sur cette activité de l'intellect très particulière qu'est la création poétique. Admirateur d'Edgar Poe et de son poème *Le Corbeau*, il récuse la figure douteuse du poète inspiré. Pour Valéry, la poésie est un exercice de la pensée parmi d'autres et le poète doit maîtriser aussi bien l'art des mots que les effets qu'il peut produire. Toute son œuvre critique et poétique peut être elle-même comme une réflexion sur l'acte créateur et sur l'émergence de l'œuvre.

S'intéressant à tout, Valéry a écrit sur la science, la philosophie, la psychologie, le temps, l'art, la technique, ou encore la politique et l'Histoire. Dans ses Cahiers, dont il entreprend la rédaction dès les années 1890, il approfondit ces thèmes. En les livrant partiellement au public à travers des publications successives, il expose des réflexions qui se succèdent sans unité d'ensemble, et comme issues de brusques prises de conscience. Pourtant, ce sont autant d'extraits qui éclairent son œuvre, et annoncent des préoccupations proches de celles que l'on trouvera chez les écrivains d'après-guerre. Par ailleurs, ces recueils de pensées mettent au jour tout le travail sous-jacent qui accompagne l'écriture poétique. Jamais présentée comme

définitivement achevée, la littérature est pour Valéry, toujours à l'état de tentative, car elle est, pour reprendre ses propres termes, cet « essai de représenter ou de restituer par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc. » Alors que, dans ces années, le surréalisme bat son plein, l'œuvre de Valéry est une parfaite illustration de l'idée que la raison et l'art, loin de s'opposer, peuvent aller de pair et se valoriser réciproquement.

Bien que le mouvement **surréaliste** n'ait éclaté qu'en 1919 avec la publication des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, il n'est, ainsi que le reconnaissent les surréalistes eux-mêmes, que l'aboutissement de toute une lignée qui libérait l'imagination du contrôle de la raison. Deux influences furent plus directement déterminantes : celle de **Raymond Roussel** (1877-1933), qui pensait que les images les plus révélatrices sont souvent le fruit du hasard verbal ; celle du mouvement **Dada**, dont le nihilisme était absolu. Après la guerre, un groupe de poètes, dont certains (Breton, Eluard, Aragon, etc.) avaient été dadaïstes, se livra à des recherches plus positives en proclamant que tout ce qui relève de la raison, de l'ordre, de la contrainte entrave la réalisation intégrale de l'homme et limite les forces de la vie inconsciente dont il faut explorer méthodiquement le mystère intérieur pour retrouver le domaine total de l'humain. Cette reconquête peut se réussir non par la littérature, mais par des procédés quasi scientifiques et inspirés en partie de la méthode psychanalytique de Freud dont on commençait à parler : rôle des songes, des associations spontanées, des hasards du langage, etc. Mais tandis que le psychanalyste veut ramener son malade à l'état normal, le surréaliste est persuadé que la folie, les hallucinations, le goût des primitifs pour les mythes sont des états plus riches que ceux de la conscience claire. L'inspiration chaotique et fulgurante qui naît alors, les images étranges qui jaillissent sont des acquisitions sans prix venues des profondeurs de l'être : c'est, au sens précis du terme, la poésie, laquelle n'a rien à voir avec des recherches formelles. L'écrivain qui appliqua le plus strictement cette doctrine fut **André Breton** (1896-1966), ancien étudiant en médecine et notamment en psychiatrie, qui s'efforça toute sa vie, tant par ses recueils poétiques et son récit de *Nadja* (1928) que par ses manifestes successifs de défendre l'orthodoxie du mouvement dont on peut le considérer comme le chef et dont il dirigea la revue *La Révolution surréaliste*.

Tandis que Valéry ne devait guère faire école, les Surréalistes, favorables par principe au travail collectif, exercèrent une influence considérable. Pourtant, l'École surréaliste contenait en elle des germes d'éclatement, par exemple à propos du problème politique : le Surréalisme impliquait une volonté de changer l'homme et le monde ; mais alors qu'une

libération de type politique doit d'abord s'inscrire dans le concret et tenir compte de la primauté de l'action, la libération surréaliste passait avant tout par le chemin du rêve et de la révolte individuelle. C'est pourquoi les deux plus grands poètes de cette École, **Paul Eluard** (1895-1952) et **Aragon** (1897-1982), s'en éloignèrent pour rejoindre la poésie du réel.

Aragon et Eluard pratiquent une poétique consciente et maîtrisée afin de traduire les produits de l'écriture automatique. En 1926, Aragon donne deux très beaux textes où il exprime sa révolte et raconte ses errances parisiennes : *Le Mouvement perpétuel* et *Le Paysan de Paris*. Cette année-là paraît *Capitale de la douleur*, où Eluard vise la simplicité. Pour lui, le poète révèle la réalité du monde avec la clarté de l'enfance. *L'Amour, la poésie* (1929) témoigne des deux préoccupations essentielles des poètes : la poésie est femme, et la femme donne sens au langage.

Né en 1895, **Paul Eluard** rencontra André Breton en 1918. Ses premiers recueils, par de perpétuels chevauchements entre le rêve et la réalité, illustrent nettement l'attitude surréaliste ; cependant le regard limpide qu'il pose sur le monde, le message de communion humaine qu'il suggère, l'importance qu'il attache à l'amour, la place qu'il accorde, à côté des images surréalistes, à des images plus naturelles et à une poésie de la sensation primitive, montrent qu'Eluard n'a jamais, même en ses débuts, oublié l'aspect simple et humain de la poésie. Les événements européens comme la guerre d'Espagne le touchent vivement et, à partir de la Résistance à laquelle il prend une part active, sa poésie devient vraiment engagée et il la met au service de l'espérance de lendemains meilleurs qui anime ses amis communistes. Peu de temps avant sa mort il redonne au sentiment de l'amour une très grande place dans sa poésie, en la mêlant davantage à des perspectives et à des images progressistes.

Surréalisme

Le surréalisme se développe pendant l'entre-deux-guerres. Il postule la nécessité de récupérer les pouvoirs de l'irrationnel, jusqu'alors bridés par la culture bourgeoise. La surréalité unit le réel et l'irréel pour la réalisation de l'homme moderne, un homme total.

Après la mort de Guillaume Apollinaire, les milieux littéraires et artistiques étaient animés d'une profusion d'idées, dont le poète d'*Alcools* avait été comme le miroir de concentration. En peinture, le cubisme triomphe et c'est Apollinaire qui avait écrit le premier la « défense et illustration ». La musique participe à cette même recherche de nouveauté technique et d'exaltation spirituelle, le cinéma entre à son tour dans le mouvement en projetant des films surréalistes. La révolte surréaliste s'inscrit dans la

mouvante de **Sade** (pour la libération du désir), de **Marx** (pour la révolte sociale), de **Freud** (la théorie de l'inconscient ruine le concept de sujet).

Le surréalisme n'est donc pas un mouvement exclusivement littéraire : faisant écho à l'évolution générale de l'esprit moderne, héritier, tout aussi bien, des expériences esthétiques qui se sont succédé depuis le romantisme, profondément marqué enfin par les répercussions sociales, psychologiques et morales de la Grande Guerre, il concerne toutes les formes de l'expression artistique, car il prétend remettre en question à la fois la matière, le langage et la signification de l'Art.

Dans l'aventure surréaliste, la poésie était cependant appelée à jouer ce rôle de pilote que lui avait déjà assigné Apollinaire. Mais à la différence de la plupart des écoles poétiques antérieures, cette poésie-pilote n'est qu'un moyen d'expérimenter et d'exprimer ce que le chef du mouvement, André Breton, nomme « la vraie vie » : la poésie est alors comme une introduction et un préambule expérimental à la conquête effective d'une manière d'exister assumant tous les aspects de la vie, ce qu'avaient pressenti Lautréamont et Rimbaud. Le surréalisme comme mouvement de révolte et de rupture, ranime une tradition qui remonte jusqu'au romantisme. Il est la pointe extrême de ce « néo-romantisme » dont la recherche a tourmenté la poésie française depuis Baudelaire.

Le **surréalisme** apparaît du grand mouvement de désarroi causé par la guerre de 1914. Le point de départ de l'aventure d'André Breton et de ses amis est en effet le groupe Dada, créé en 1916 à Zurich autour d'un jeune Roumain d'expression française Tristan Tzara (1896-1963).

Le mot « dada » – qui ne signifie rien dans le contexte poétique – a prétendument été choisi au hasard par un groupe de poètes pour exprimer leur refus des conventions littéraires, du conformisme social et de la soumission politique. En effet les dadaïstes, très choqués par les atrocités de la Première Guerre mondiale, entendaient insulter à leur tour la bourgeoisie et les nantis qu'ils tenaient pour responsables de la faillite du monde occidental. Le dadaïsme est un mouvement international qui se répand parmi les artistes européens de l'immédiat après-guerre. Tristan Tzara publie « *Le manifeste Dada* » en 1918 et de nombreux poètes cherchent à provoquer le public, à tourner en dérision et à calmer la mort de l'art. Dans les manifestes Tzara appelait la jeunesse à la subversion absolue.

Après l'installation de T.Tzara à Paris en 1919, le centre du mouvement se déplace en France. Le groupe Dada se fait connaître par des scandales et des provocations spectaculaires. André Breton se rallie au dadaïsme mais sa collaboration avec Tzara est de courte durée. Dès 1922, il se sépare du groupe. Il en retient cependant le message révolté et libertaire et il s'en inspirera en posant les bases du surréalisme.

Breton impose le mot de surréalisme. Dans une série de manifestes, il dessine peu à peu les contours d'un programme qui appelle les artistes à « changer la vie ». Il rassemble autour de lui un groupe d'artistes très différents dans leurs formes d'expression : du côté des poètes : Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, Benjamin Péret, René Crevel, Philippe Soupault, du côté des peintres : René Magritte, Max Ernst, Salvador Dali... Peu de créateurs sont restés insensibles à cette grande invitation à retrouver les forces créatrices de l'irrationnel. Dès 1925, l'unité du mouvement paraît menacée par trois tendances : esthétique pour Breton, mystique avec Artaud, politique avec Aragon et Eluard.

Adversaire de tout naturalisme et de tout réalisme (irrémédiablement compromis avec l'ordre établi), André Breton retient de la psychanalyse, non le projet de réintégrer les individus dans une normalité, mais les moyens qu'elle offre pour pénétrer dans le territoire de l'inconscient : analyse des rêves, associations libres, lapsus. Le poète doit être attentif à tous les indices apparemment insignifiants qui, dans la vie quotidienne, dans les rêves, dans le langage, témoignent d'une autre réalité, et qui en fait fournissent la « clé hiéroglyphique du monde ». Il guette ces coïncidences exceptionnelles, ces « fait-précipices », fruits du « hasard objectif », qui sont comme l'affleurement, au cœur même du quotidien, d'une réalité plus vaste et plus riche. Ce sont des images, les métaphores qui la traduiront, en rapprochant des réalités radicalement étrangères, avec le plus grand degré possible d'arbitraire. Le surréalisme ; tel que le conçoit Breton, est un mode de connaissance totale qui, en libérant l'imagination, la pensée analogique et symbolique, permet un élargissement de la conscience.

L'amour est, avec le rêve, l'autre grande force de libération et de création. Hostile à toute idée de libertinage, André Breton fait des rencontres « bouleversantes » : Nadja (*Nadja*), Jacqueline Lamba qui lui inspire *L'Amour fou*, Éliisa (*Arcane 17*). Placée sous le signe de la fée Mélusine par ses dons de voyance, la femme-enfant « dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise » (*Arcane 17*). Elle est la médiatrice qui, par l'extase amoureuse, initie le poète à cet état de surconscience caractérisant l'accès au surréel, dans une plénitude que seul l'amour peut donner.

La doctrine surréaliste appelle en effet chaque artiste à explorer « le continent intérieur », à libérer la force subjective du désir, celle de la folie et du rêve, à refuser la soumission à quelque modèle et à quelque ordre que ce soit. Une telle invitation à la libération de l'être appelle à la libération et à l'invention des formes. Les artistes surréalistes ont été les grands créateurs de l'esthétique du XX siècle. En poésie comme en peinture, l'imagination réhabilitée inspire les créations les plus neuves et les plus insolites, nées du

hasard et des suggestions de l'inconscient : ainsi des collages, des associations fantastiques ou des images poétiques.

Renouant avec le romantisme dont ils sont les héritiers modernes, les surréalistes dressent la figure de l'artiste contre le monde bourgeois. Ils appellent à la révolution permanente, donnent droit de cité à des formes d'expression marginales, ou à des arts jusqu'alors méconnus en France: au modèle de l'homme civilisé ils opposent celui du primitif et du fou.

Derrière leur chef de file, André Breton, les surréalistes ont adopté la devise de Rimbaud: « *être voyant* ». L'œuvre surréaliste s'appuie sur la certitude que la réalité n'épuise pas tout l'être. C'est pourquoi l'expérience poétique doit être totale. Elle lance l'homme à la découverte du domaine inconscient, du rêve, l'invite à se fier aux rencontres du hasard. De là naissent les tentatives d'écriture automatique, qui consiste à écrire comme sous la dictée des phrases suggérées par l'inconscient, de là aussi les techniques de collages exploitées par les peintres. André Breton et Philippe Soupault ont écrit, par cet unique procédé, un recueil collectif, *Les Champs magnétiques*. L'image poétique qui résulte de cette forme d'écriture tire sa puissance du rapprochement fortuit de réalités que la logique n'aurait jamais en relation.

Contre l'approche rationnelle – nécessairement limitée et contrainte – du monde, les surréalistes valorisent celle, intuitive, imaginaire, de l'enfant, du primitif et de la femme. Si l'érotisme et la folie occupent une place prépondérante dans leur réflexion, c'est tout autant pour leur force subversive que pour leur valeur révélatrice. On peut rappeler à cet égard l'itinéraire de deux transfuges du mouvement: Antonin Artaud, attaché à l'exploration de sa propre folie et critique de la civilisation occidentale, ou Georges Bataille, auteur d'un livre majeur: « *L'Érotisme* » (1957).

Le jeu célèbre des « cadavres exquis » reste le symbole d'une technique de création qui exalte le rôle du hasard et ses rencontres. Les artistes surréalistes affranchissent le mot et le dessin des contraintes du sens. Dans ses toiles célèbres, René Magritte joue sur le décalage entre le titre et le sujet représenté.

En poésie, l'image change de fonction. D'ornementale, elle devient créatrice de sens: elle tisse entre les éléments de la réalité les analogies les plus personnelles et les plus insolites. A la fonction utilitaire du langage, les artistes opposent le pouvoir créateur des mots « *accouplés* » librement au gré des sonorités sans souci du réalisme et de la syntaxe: « *les mots ne mentent pas* ». Ainsi naissent des images neuves qui dérangent la représentation traditionnelle du monde, ouvrant sur un domaine dans lequel, selon le vœu de Breton, les contraires ne s'excluent pas.

Dans les années vingt, plusieurs poètes cultivent l'irrespect dadaïste, le systématisent et finissent par ériger en institution littéraire une attitude originellement anarchiste.

A. Breton, P. Eluard, L. Aragon donnent au surréalisme ses lettres de noblesse. De 1924 à 1942, trois manifestes successifs en résument les thèses :

- refus de la logique cartésienne;
- goût pour l'irrationnel, le fantastique et le merveilleux;
- vif intérêt pour la folie comme forme supérieure de connaissance et source de création artistique;
- critique radicale des traditions littéraires, du formalisme et de l'académisme;
- libre expression de l'inconscient débarrassé des barrières de la morale (écriture automatique);
- revole permanente contre le conformisme des idéologies et des règles du bon goût.

La découverte de la psychanalyse et l'influence de Freud se font sentir dans l'invention des techniques nouvelles telles que l'écriture automatique ou le jeu des « cadavres exquis ». En peinture, Salvador Dali ou René Magritte tentent de représenter le rêve et les aspects insolites de la réalité. Sur la scène J.Cocteau mêle l'opéra et la danse (*Parade, Les Mariés de la tour Eiffel*); Luis Bunuel au cinéma (*Un chien andalou*) explore les zones mystérieuses de la vie psychique.

Par le renouvellement de l'écriture, l'exubérance des images, la liberté dont il fait preuve, le mouvement surréaliste a profondément influé, en France, comme à l'étranger, sur l'évolution de l'art et de la littérature. Son emprise est perceptible aussi bien chez Boris Vian ou Ionesco que chez les Beatles ou encore dans l'inspiration des clips vidéo les plus récents.

Ainsi le surréalisme, qui prétend pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences une expérience de liberté et de libération, est-il impossible à enfermer dans les limites d'un art poétique, au sens traditionnel ; et, malgré l'existence de ses Manifestes, il n'est pas non plus une école, son but étant de transformer en art la pratique individuelle du « défoulement » freudien. Ses principaux représentants se sont certes associés pour mettre en commun leur révolte et leurs expériences techniques, mais ils se sont progressivement affirmés chacun dans sa singularité, comme en témoigne leur évolution souvent divergente. Engagés d'abord dans une aventure de violence, ils s'attaquent souvent à ce qui jusque-là paraissait l'essentiel du langage humain : aussi le surréalisme fut-il, dans un premier état, une explosion de violence pure, et même, à beaucoup d'égards, le caprice virulent d'esprits qui peuvent « *s'offrir le luxe* » de la révolte. Mais les grands surréalistes, les poètes authentiques, dès qu'ils participent à une émotion collective, rendent à la poésie une autre raison d'être que la révolte pure et reviennent alors à des thèmes d'inspiration et à des modes d'expression plus « traditionnels » et plus riches de communion humaine.

Dans le même temps, le surréalisme créait un climat littéraire nouveau qui fut la caractéristique dominante, du moins en ce qui concerne la poésie. Il n'a pas cessé depuis d'imprégner les œuvres les plus diverses.

1. Indiquez les tendances du développement de la poésie du XX siècle.
2. Comment la tradition et la modernité sont réunis dans la poésie de G. Apollinaire ?
3. En quoi consiste la modernité des recueils poétiques d'Apollinaire *Calligrammes et Alcools* ?
4. Quels procédés utilise Charles Péguy pour former le lyrisme de la poésie ?
5. Quels principes constituent *l'art poétique* de Paul Claudel ?
6. Quels signes de modernité introduit dans la poésie Paul Valéry ?
7. Parlez du mouvement Dada, des conditions historiques qui l'ont provoqué.
8. En quoi consiste la différence entre les néo-classiques et les surréalistes ?
9. Quelles nouveautés techniques introduit la poésie surréaliste ?
10. Comment le surréalisme a changé la conception de l'art, quels procédés a-t-il introduits dans la création artistique ?

Le développement de la prose de l'entre-deux-guerres

Le XX-e siècle se caractérise par la remise en question de toutes les valeurs de l'humanisme et la montée de l'angoisse devant les périls qui menacent l'homme. La barbarie des guerres, la crise économique, l'arme atomique et l'accélération du progrès conduisent certains écrivains à des thèses très pessimistes. Tandis que des artistes essaient de perpétuer des formes de tradition, d'autres tendent à proclamer des révolutions permanentes. La littérature est imprégnée de ces contradictions : c'est l'heure d'une explosion de mouvements, de manifestes, de tentatives esthétiques les plus extrêmes ainsi que de retours radicaux à la tradition. Toute une génération va découvrir l'urgence d'une réflexion sur la fonction et la nature de l'écrivain dans ce siècle troublé. Les écrivains se politisent et soutiennent de grands thèmes moraux. Les manifestes se multiplient. Se développent aussi une littérature de témoignage dans le goût du roman réaliste traditionnel, qui connaît un grand succès. Restent des écrivains en marge de tout engagement et de tout témoignage qui poursuivent un but strictement littéraire. Cette dichotomie entre groupes d'écrivains engagés et autres isolés caractérise l'extraordinaire diversité du siècle.

La littérature de la première moitié du siècle est marquée par la persistance d'une tradition solide et des perspectives mesurées de renouveau. Le roman est le grand genre littéraire de l'époque. À l'appellation « roman à thèse », proposée par les critiques, qui suggère une image déformée de la réalité et une œuvre de propagande, les écrivains préfèrent le terme « roman à idées » qui induit une connotation morale : l'œuvre offre une analyse de la vie à valeur exemplaire. Paul Bourget prône le retour au spiritualisme dans *Le Disciple*, Anatole France dénonce l'intolérance et le fanatisme dans *Les Dieux ont soif* qui a pour cadre la Terreur, et Maurice Barrès défend la terre déchirée de Lorraine, bastion du patriotisme dans *La Colline inspirée*. Romain Rolland dans les dix volumes de *Jean-Christophe* propose un itinéraire pour trouver la paix intérieure à travers difficultés professionnelles, intrigue sentimentale et dégradation du climat international.

On pourrait dire que le roman de la 1^{ère} moitié du siècle est caractérisé par le souci d'une interrogation sur l'homme, sur le sens de sa vie, sur le poids des conditionnements sociaux, sur la signification de différents engagements: c'est le cas chez Gide, Malraux, Mauriac, Giraudoux, Céline. Les romanciers confrontent leurs héros aux événements historiques (premier conflit mondial, montée du nazisme, guerre d'Espagne, Seconde Guerre Mondiale) et à eux-mêmes, faisant de la fiction romanesque le lieu d'expérimentation d'un nouvel humanisme. Le réalisme devient une catégorie universelle de la littérature, un mode fondamental de son rapport au monde, et tend à se confondre avec l'application de « vrai-semblable vrai ».

Ce genre très large voit la continuation du roman traditionnel, mais aussi des innovations et des remises en cause comme celles du statut du narrateur, de la notion de personnage ou de l'intrigue, souvent éclatée et parfois rejetée. La présentation à grands traits du roman du XXe siècle (qu'il faudrait peut-être appeler « récit ») est évidemment une gageure, mais on peut définir quelques lignes de force en suivant l'avancée du siècle.

Accompagnant la forme classique et les idées progressistes d'Anatole France (*L'île des pingouins*, 1908), des romanciers écrivent de grands cycles romanesques constituant des fresques sociales et historiques marquant l'époque, que ce soit *Les Thibaut* (1922-1929) de Roger Martin du Gard, *Les Hommes de Bonne Volonté* (1932-1946) de Jules Romains, *la Chronique des Pasquier* (1933-1945) de Georges Duhamel ou encore des œuvres plus complexes comme *Les Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre (1945) ou *Les Communistes* (1949-1951) de Louis Aragon.

Parallèlement, le roman va se nourrir des différentes expériences de la vie de chacun en mettant au jour des itinéraires singuliers, que ce soit à travers la guerre avec Henri Barbusse (*Le feu*, 1916) ou Roland Dorgelès (*Les croix de bois*, 1919), l'adolescence avec Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes*, 1913), Romain Rolland (*Jean-Christophe*, 1903-1912) ou Raymond Radiguet (*Le diable au corps*, 1923), la condition féminine avec Colette et la série des *Claudine* ou *La Chatte* (1933), la nature et le régionalisme avec Louis Pergaud (*La guerre des boutons*, 1912), Charles-Ferdinand Ramuz (*La grande peur dans la montagne*, 1926), Jean Giono (*Colline*, 1928, *Regain*, 1930), Henri Bosco (*L'Âne Culotte*, 1937) ou l'interrogation morale et métaphysique avec Georges Bernanos (*Sous le soleil de Satan*, 1926), François Mauriac (*Thérèse Desqueyroux*, 1927), Charles Plisnier ou Joseph Malègue (*Augustin ou le Maître est là*).

Le roman d'approfondissement psychologique initié par Maurice Barrès ou Paul Bourget, va trouver deux maîtres avec Marcel Proust et son œuvre fondatrice sur la fonction du roman et le jeu de la mémoire (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), et André Gide, également poète (*Les Nourritures terrestres*, 1895) et autobiographe (*Si le grain ne meurt*, 1920-1924) qui met en scène l'acte gratuit (*Les caves du Vatican*, 1914) et qui transforme la structure narrative dans *Les Faux-monnayeurs* (1925). Ce questionnement psychologique va déboucher à la génération suivante sur le sentiment de l'absurde avec le personnage de Meursault dans *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus ou le Roquentin de *La Nausée* (1938) existentialiste de Jean-Paul Sartre. Des auteurs moins prestigieux peuvent leur être associés comme Valéry Larbaud (*Fermina Márquez*, 1911) ou Paul Morand (*L'Homme pressé*, 1940).

Le poids des événements historiques va aussi orienter certains romanciers vers l'engagement en exaltant les héros politiques et guerriers comme André Malraux dans *La Condition humaine* (1933) ou *L'Espoir* (1937), Antoine de Saint-Exupéry (qui est aussi l'auteur d'un joli conte mondialement célèbre *Le Petit Prince*, publié en 1943) dans *Vol de nuit* (1931) ou *Terre des hommes* (1939) ou Albert Camus dans *La Peste* (1947). À l'opposé apparaît le type de l'antihéros à la manière du Bardamu de Louis-Ferdinand Céline, ballotté par les événements et confronté au non-sens du monde oppresseur des faibles sur tous les continents dans *Voyage au bout de la nuit*.

Ces orientations thématiques particulières sont accompagnées d'un certain renouveau formel : Marcel Proust renouvelle la prose romanesque avec sa phrase-rosace et cultive l'ambiguïté quant à l'auteur/narrateur, Louis-Ferdinand Céline avec sa langue moralisante, André Malraux applique le découpage cinématographique, André Breton (les récits *Nadja*, 1928 et *L'Amour fou*, 1937) et après lui Raymond Queneau (*Pierrot mon ami*, 1942 – *Zazie dans le métro*, 1959), Boris Vian (*L'écume des jours*, 1947 – *L'herbe rouge*, 1950) et Julien Gracq (*Le rivage des Syrtes*, 1951) introduisent une poétisation surréaliste, Albert Camus joue, sous l'influence du roman américain, avec le monologue intérieur et le rejet de la focalisation omnisciente dans *L'Étranger* (1942), Jean Giono donne un souffle puissant à ses métaphores créatrices dans *Regain* (1930) ou dans *Le Chant du monde* (1934), Francis Carco (*L'homme traqué*, 1922) et Marcel Aymé (*La jument verte*, 1933) ou plus tard Albert Simonin (*Touchez pas au grisbi !* 1953) exploiteront la verdeur des parlers populaires.

Romain Rolland (1866-1944)

Historien, normalien, membre de l'École française de Rome, Romain Rolland se passionne pour la littérature, la musique et les beaux-arts. Collaborateur régulier des *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy, revue dans laquelle il publie *Jean-Christophe*, il voit sa notoriété grandir en France comme à l'étranger. En 1914, il s'installe à Genève et travaille pour la Croix-Rouge, il condamne la guerre dans *Au-dessus de la mêlée* et obtient le prix Nobel de littérature.

Romain Rolland est un des plus grands écrivains réalistes de la littérature française. Fils d'un notaire, il est né à Clamecy (petite ville de Bourgogne), il a reçu une éducation soignée d'abord en province et ensuite à Paris, à l'école Normale Supérieure. Il s'intéressait à la musique, à l'histoire et à la philosophie. Il a été influencé par beaucoup d'écrivains surtout par L.Tolstoï avec lequel il entre en correspondance. Rolland a débuté comme

écrivain par une série d'œuvres dramatiques *Les tragédies de la foi* (1897), *Le temps viendra* (1903) et d'autres.

L'Histoire, passée ou récente est pour Rolland un thème de prédilection. Ses drames ont pour cadre l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance italienne ou la Révolution française. Cherchant à atteindre une vérité morale et philosophique, le dramaturge peint le conflit entre les passions et les intérêts personnels et collectifs, présente ses rêves de justice et d'harmonie, mais aussi une vision pessimiste de l'idéal révolutionnaire.

Une des œuvres principales de Rolland est *Jean-Christophe* terminé en 1912. Cette œuvre embrasse toute la vie du héros. Cette vie offre de nombreux traits de ressemblance avec celle de Beethoven, surtout dans sa jeunesse. Mais on trouve dans ce personnage une figure originale et typisée de grands hommes d'art. L'épopée comprend dix volumes: c'est l'histoire d'un musicien allemand Jean-Christophe Krafft, compositeur de génie. C'est aussi l'occasion de lier la critique musicale à la réflexion idéologique, et de s'interroger sur le rapport des peuples à leur musique nationale. Mais le romancier a une autre ambition : écrire un roman musical, où tous les thèmes soient intimement liés les uns aux autres. Dans les passages les plus poétiques de l'œuvre, le lyrisme et les vers blancs chantent l'âme amoureuse de la vie.

Le roman décrit l'Europe d'avant 1914, menacée et déchirée, où les conflits laissent présager la guerre, que Rolland ne cessera de dénoncer. Jean-Christophe porte en lui tous les sentiments de fraternité et de sympathie universelle de l'auteur. Héros solitaire, il représente la vie en lutte contre la haine, la décadence et la destruction. Le roman fonde le nouveau genre, roman-fleuve, type de roman qui ne raconte pas une simple crise, mais la vie entière d'un personnage dont le lecteur suit le cours, ainsi que celui des événements qui en tissent la trame. Héritier de Balzac et de Zola, Rolland n'entend pas, comme le premier, se faire « le secrétaire de la Société de son temps », ni, à l'instar du second, raconter l'histoire d'une famille, mais se consacrer à la peinture d'un individu et de son époque. Le romancier rapporte les diverses phases de l'évolution intérieure de Jean-Christophe (enthousiasme, puis doute créateur, révolte devant les injustices sociales, résignation et acceptation de la mort), mais derrière le protagoniste, c'est une problématique bien plus étendue qu'a voulu traiter Rolland : selon ses propres termes, « la tragédie d'une génération ». Le genre du roman-fleuve connaîtra son apogée entre les deux guerres lorsque de grandes fresques sociales proposeront la peinture d'un monde en train de vaciller en même temps qu'elles chercheront à en comprendre les raisons.

Aux années 1913-1914 à la veille de la Première Guerre mondiale, Rolland a écrit son roman éminent *Colas Breugnon*. Ce roman est une sorte d'autobiographie ou de confession du héros principal. L'action se déroule à

Clamecy vers la fin de la Renaissance. Colas Breugnon, héros principal du roman, excellent ébéniste, sculpteur sur bois et bon buveur par-dessus le marché rédige un journal dans lequel il raconte les événements de sa vie et ceux de son temps. Sa vie est loin d'être facile et gaie: un grand amour manqué, les guerres civiles avec des soldats maraudeurs, une femme méchante, des fils qui ne s'entendent pas, la peste et l'incendie. Malgré tous ses malheurs il reste toujours gai, bienveillant, il sait jouir de l'existence et admire les héros antiques. Il se fait une philosophie qui lui permet de surmonter tous les malheurs, tous les coups injustes de la fortune et dont la formule est: "Bonhomme vie encore". Colas est un véritable homme du peuple avec son amour du travail et son estime profonde pour ceux qui travaillent. Selon lui le bonheur consiste en ce : « Travailler, après boire, boire, après travailler, quelle belle existence ».

Colas Breugnon suit les grandes traditions de la Renaissance, celle de Rabelais, de Villon, des genres populaires. Le caractère populaire de son œuvre se manifeste aussi dans son style, dans son langage, d'expression et des mots populaires.

C'est au cours des années 20 et au début des années 30 que Rolland travaille à son cycle de romans intitulé *L'âme Enchantée* (1921-1933). La vie, dont il s'agit dans le cycle, est celle d'une femme, Annette Rivière. Issue de la famille d'un riche architecte parisien, elle reçoit une éducation soignée et libre et une fortune considérable, qu'elle perd, après la mort de son père. Elle apprend qu'elle a une sœur illégitime, née d'une liaison secrète de son père, Sylvie, la petite couturière. Annette, ruinée, cherche une situation dans les milieux bourgeois, a eu plusieurs amours. La marche d'Annette vers le peuple, son entrée dans la lutte est aussi logique que celle d'une rivière qui traverse des plaines et perce des montagnes pour se jeter dans la mer. Ainsi, le nom Rivière est bien symbolique. Son évolution d'une bourgeoise à la compréhension d'une lutte acharnée en est la preuve.

L'Annonciation est un des premiers romans antifascistes de la littérature mondiale. C'est pourquoi cette œuvre est profondément optimiste malgré la mort tragique de Marc, tombé victime d'une bande fasciste. Rolland déclare sa foi inébranlable dans la victoire finale de ses héros. Ajoutons que la figure d'Annette Rivière ouvre toute une galerie de « femmes nouvelles » qui occuperont une place d'honneur dans la littérature française.

La poésie prend, dans tous les romans de Rolland, une dimension épique. Mais l'épopée est moins celle d'un groupe que celle d'une conscience fraternelle qui accède à l'amour et à la paix. Soucieux d'authenticité, Rolland fait alterner lyrisme, épopée et réalisme, et n'hésite pas à recourir au prosaïsme et au pittoresque verbal.

Roger Martin du Gard (1881 – 1958)

Fervent admirateur de Tolstoï, Martin du Gard a été décrit comme un héritier du roman naturaliste. Qu'il s'agisse d'évoquer la Grande Guerre dans *les Thibault*, ou l'affaire Dreyfus dans *Jean Barois*, ce rationaliste utilise une documentation minutieuse, qu'il fonde dans une narration de facture classique. Ses romans témoignent toujours d'un vif souci de composition architecturale, et Martin du Gard s'efforce de lier les trajectoires individuelles au mouvement de l'Histoire, se donnant pour ambition d'aborder les sujets les plus ambitieux ou les plus délicats : le conflit entre la foi et le matérialisme (*Jean Barois*), l'homosexualité (*Un taciturne*), l'engagement et le sacrifice (*Les Thibault*).

Étranger à tout esprit d'avant-garde, peu enclin aux raffinements d'un style artiste, Martin du Gard développe dans les huit volumes des *Thibault* une vaste réflexion sur l'art et l'Histoire, à travers le récit de la vie de deux frères, Antoine et Jacques, l'un scientifique, l'autre artiste. Le cycle est dominé par *L'Été 14*, dont les mille pages évoquent minutieusement les deux mois de l'avant-guerre.

De la somme romanesque des *Thibault* aux farces (*le Testament du père Leleu, la Gonfle*), des nouvelles (*Confidence africaine*) à un album de croquis villageois (*Vieille France*), et jusqu'au drame (*Un taciturne*), Martin du Gard a exploré toutes les voies de la prose.

L'oeuvre de Martin du Gard est avant tout une oeuvre de conscience, vouée à la recherche de ce que l'auteur appelle l'authentique. « Secrétaire » de lui-même et archiviste de son temps, il conçoit le roman, sous la forme cyclique, comme un moyen d'extraire, du chaos de la réalité psychologique et sociale, les thèmes majeurs qui l'expliquent et l'animent : Martin du Gard est peut-être, de tous les romanciers de XX siècle, celui qui a le plus cherché à rapprocher le roman de l'histoire, dans ses aspects à la fois analytiques et synthétiques.

C'est dans *Les Thibault* que l'auteur a pleinement réalisé sa volonté. Une famille, des individus nettement typés, des milieux sociaux divers peints avec une rigueur exemplaire, la présence aussi du romancier à travers les obsessions et les inquiétudes de ses personnages, tout cela transforme le roman en une somme, selon le modèle du roman tolstoïen. Martin du Gard y apparaît comme un historien moraliste qui tient le journal d'une génération (celle qui avait 30 ans en 1914), mais aussi son propre journal, avec le retour de ses grands thèmes de méditation : le destin, la justice, le dialogue de l'esprit et du coeur, et enfin le mystère de la mort. Car Martin du Gard n'a pu trouver dans son agnosticisme aucune sérénité, aucun réconfort : au coeur de son oeuvre vibre, avec pudeur et discrétion, mais avec une intensité d'autant plus dramatique, la hantise du néant et de la vanité universelle.

Ainsi l'imbrication réciproque du destin collectif et des destins individuels donne au roman cyclique son ossature essentielle : le style relève de l'objectivité la plus positive, mais la sensibilité se fait jour à chaque instant. Et c'est ce contrepoint d'objectivité historique et de sensibilité contenue qui confère à cette somme romanesque son épaisseur et sa densité, en assurant l'unité d'un ensemble monumental de huit volumes.

Georges Duhamel (1884-1966)

Georges Duhamel appartient, comme Roger Martin du Gard et Jules Romains, à cette génération – celle aussi de Giraudoux, de Mauriac, de Chardonne, de Maurois – dont on a pu dire qu'elle avait fait, des années 1920-1940, « un âge d'or du roman ».

Comme Jules Romains, Georges Duhamel fut, dans sa jeunesse, profondément marqué par l'expérience de l'Abbaye de Créteil, que transporterait l'un des volumes de la série des *Pasquier : Le Désert de Bièvres*. Mais l'unanimité l'avait surtout attiré parce qu'il portait en lui un tempérament d'humaniste, de plus en plus attentif, autant qu'à ses propres problèmes, aux risques et aux chances du monde moderne. Humaniste d'abord par la sensibilité, Duhamel n'est pas, initialement, un professionnel de la littérature, encore moins un « intellectuel » au sens péjoratif que prend parfois ce terme. Biologiste et médecin, engagé à titre de chirurgien militaire dans l'horreur de la Grande Guerre, il conserve de cette expérience une immense et profonde compassion pour les hommes, qui n'a d'égale que sa virulente sévérité pour tout ce qui entame l'intégrité humaine, pour tout ce qui défigure le corps et l'âme de l'humanité. Il est aussi humaniste par la culture : attentif à la poésie, amateur de théâtre et surtout de musique, Georges Duhamel voit le monde et la société comme le milieu hétérogène et disparate où s'affrontent, se heurtent, ou bien s'allient en de curieuses et dramatiques complicités, les forces matérielles et spirituelles entre lesquelles l'homme se trouve divisé et parmi lesquelles il est tenu de trouver son chemin. Mais il s'y trace aussi, selon des figures tantôt pathétiques, tantôt ironiques, le dessin d'une humanité aspirant à la fois à la rectitude de l'action, au règne du cœur, et à l'équilibre de l'esprit : difficile accord des nostalgies dominantes de l'auteur, dans la lucidité s'applique à éviter les pièges de l'illusion et de la duperie. L'œuvre de Duhamel reste une œuvre de bonne foi et, pour reprendre la formule de Jules Romains, de bonne volonté.

Le roman de Duhamel va donc tenter de concilier réalisme et idéalisme : la rigueur même du réalisme (où s'affirment à la fois l'impitoyable regard du clinicien et l'attachement de l'écrivain à la tradition balzacienne) sera comme la caution des « idées » et des « thèses » qu'il

développe, implicitement ou explicitement, avec une chaleur où survit « l'unanimiste » de 1906. Son oeuvre littéraire prend son vrai départ avec des souvenirs de guerre qui sont aussi des réquisitions contre la violence meurtrière d'une nouvelle « barbarie » et des plaidoyers pour le salut de l'homme : *Vie des martyres* (1917) et *Civilisation* (1918) qui restent parmi les témoignages les plus bouleversants inspirés par la guerre de 1914 ; et le réalisme de la description et la chaleur de la dénonciation s'attaqueront aussi bien aux abattoirs de Chicago qu'aux charniers de la Grande Guerre (*Scènes de la vie future*). Avec *la Possession du monde* (1919), ces oeuvres forment un ensemble complet de littérature d'action et proposent les thèmes d'un moderne humanisme spirituel : pacifisme raisonnable et vigilant, « règne du coeur », domination sur la civilisation mécanique, défense et promotion de la culture, sous le signe d'une générosité, qui peut parfois s'égarer dans l'utopie ou l'incompréhension, mais qui n'en confère pas moins à cette oeuvre une force de conviction peu commune.

La modernité du style impressionniste de Marcel Proust (1871-1922)

Marcel Proust, nourri de la lecture des moralistes, nous offre une peinture de la frivolité des milieux mondains de la bourgeoisie snob et de l'aristocratie, dont il est issu, sans aucune révolte contre l'ordre social. Insatisfait de ses premières tentatives littéraires (*Jean Santeuil*) et profondément affecté par la mort de ses parents, Marcel Proust renonce à la vie mondaine. C'est dans une retraite presque monacale, qu'il se consacre à l'élaboration de son oeuvre, réussissant pratiquement à la terminer – malgré une santé de plus en plus fragile – avant sa mort prématurée en 1922. Composée de sept volumes, alors qu'au départ il n'en était prévu que trois, l'oeuvre *A la recherche du temps perdu*, peut paraître manquer d'unité. Proust, cependant la compare souvent à une cathédrale et il n'a cessé de réclamer qu'on en reconnaisse la construction, une « construction rigoureuse, et à quoi il a tout sacrifié ». Dans l'univers touffu, mais subtilement architecturé de la Recherche, les digressions ne sont qu'apparentes et toutes prennent sans à travers un vaste réseau d'échos et de correspondances. Le fil directeur est d'une absolue simplicité et pourrait se résumer, selon Gérard Genette, en une phrase : « Marcel devient écrivain ».

Proust met en scène des personnages nettement dessinés : Legrandin, le snob précieux, Bloch et ses pastiches hellénisants, le diplomate Norpois aux discours alambiqués... Jusqu'aux personnages secondaires qui représentent chacun un type humain dans un monde désabusé, marqué par la jalousie, le vice et l'hypocrisie. *À la recherche du temps perdu*, oeuvre majeure de Proust, est aussi l'histoire d'une conscience du narrateur, observateur et

acteur dans le monde du roman. Proust cherche à dégager l'importance du regard, de la conscience et de la subjectivité dans l'appréciation de l'autre et du monde. Un seul univers compte, celui de l'art. L'art peut transformer notre vision du monde. Proust nous présente de piètres figures d'artistes, décevants comme hommes, mais transfigurés par leur art et leur talent. Sa phrase, si souvent critiquée pour sa longueur, est à l'image de sa pensée : construite, coupée d'incises, elle cherche à établir toutes les correspondances au même moment entre les aspects du monde et les profondeurs de l'âme.

Toute l'œuvre de Proust est traversée par une réflexion sur l'art et sur l'écriture. On peut même voir, dans *La Recherche*, la mise en scène du processus créateur. Celui que l'on avait pu prendre pour un mondain superficiel refuse l'art soit réduit à un divertissement d'esthète. L'art permet de dépasser les médiocrités de l'existence pour accéder à la révélation de la « vraie vie ». L'œuvre n'est un bel objet, elle est avant tout le prisme qui nous permet d'entrer au cœur d'une vision singulière du monde. L'écrivain n'est pas un raconteur d'histoires, il est d'abord celui qui, par la création d'un style, restitue un univers spirituel : le monde réel qui est proposé à l'artiste s'avère être, même dans ce qu'il a de plus insignifiant, le chemin qui le conduira vers la révélation de l'essence des choses.

Ainsi se trouve remise à sa place toute prétention réaliste : le but n'est pas de reproduire la réalité, mais de la dépasser. Certes, le romancier, comme tout artiste, est un observateur aigu du réel. Et Proust, grand admirateur de Saint-Simon et de Balzac, sait peindre, avec une extraordinaire pénétration et une verve satirique très mordante, la comédie humaine à laquelle il assistait dans les milieux mondains qu'il fréquentait. Mais l'art du romancier, c'est précisément de transfigurer la réalité insignifiante et décevante, non pour en présenter une image fallacieusement embellie, mais pour y montrer une complexité de rapports qui rend à l'univers son « prix infini ». La métaphore proustienne, par sa capacité à déployer des réseaux analogiques, a été l'outil même de cette transfiguration.

C'est seulement à la fin de l'œuvre, dans *Le Temps retrouvé*, après une longue quête marquée par les échecs et le sentiment d'impuissance que le narrateur découvre qu'il va enfin pouvoir donner libre cours à la puissance créatrice qui l'habite. Par la création, il échappe au chaos et accède à une sorte de vie éternelle. Le chemin aura été long et complexe. Le narrateur donne d'abord dans tous les leurres de la vie mondaine et de la passion, mais il en découvre rapidement la frivolité et le vide. C'est dans les pouvoirs de l'écriture qu'il trouve le salut et découvre, avec un intense sentiment de délivrance et de renaissance intérieure, le secret de la « vraie vie ».

Le déroulement de l'œuvre ne suit donc pas le fil d'une intrigue comme dans le roman traditionnel, mais épouse les hasards et les incertitudes de cet itinéraire qui est jalonné par la rencontre d'autres artistes et se débouche sur

une véritable illumination, au moment même où le narrateur est en proie aux doutes les plus graves sur ses capacités créatrices.

Chez Proust, l'écriture n'est pas un simple instrument au service de la narration. Sa fonction est d'opérer la transfiguration du réel : utilisant les humbles matériaux de sa propre vie, si piètres qu'ils puissent paraître, l'écrivain est un alchimiste qui doit inventer la langue unique par laquelle il pourra déployer sa vision singulière du monde. La phrase de Proust est ample, minutieuse et sinueuse, capable en ses méandres d'épouser la complexité du réel et de tisser dans une dynamique d'expansion, d'amplification et de déploiement, l'immense réseau d'images et d'analogies à travers lequel se relève la vérité profonde d'une existence. Le « temps retrouvé » apparaît alors comme toute autre chose que la résurrection nostalgique d'un passé englouti par le temps : c'est l'accès aux sources vives de l'être définitivement soustrait au temps destructeur.

Ce style inimitable est en effet d'une foisonnante richesse ; mais seul celui qui Montaigne nomme « l'indiligent lecteur » pourrait le trouver confus. En fait, la phrase de Proust, tantôt longue et sinueuse, tantôt fleurissant en rosace, capte une infinité de reflets, crée mille correspondances et parfois une sorte d'osmose entre différents domaines. Telles ces toiles d'Elstir où les bateaux ressemblent aux maisons qui à leur tour semblent baigner dans un élément liquide, les pages de Proust éclairent non pas successivement mais simultanément les aspects du monde et les profondeurs de l'âme. Son style n'est pas linéaire, il est prismatique. Dès sa jeunesse, il avait pensé que « seule la métaphore peut donner une sorte d'éternité au style ». Faite d'éléments vécus, mais transposés, l'oeuvre de Proust est entièrement écrite à la première personne. Elle revendique ainsi ses responsabilités, elle est témoignage et elle est décantation.

L'écriture de Proust a eu une influence déterminante sur l'évolution ultérieure du roman : pour la première fois dans la littérature, un homme se penche sur son passé et analyse son époque pour raconter le cheminement de sa conscience jusqu'au moment où s'imposera à elle la nécessité de l'oeuvre à écrire. Dans *La Recherche*, se trouvent remis en cause les piliers du roman traditionnel : l'unité du personnage romanesque et la trame narrative. L'oeuvre, plus que jamais, est présentée comme travail en cours d'élaboration. Le lecteur n'est pas convié à lire une histoire, mais à assister à l'éclosion d'une vocation littéraire.

Colette (Sidonie Gabrielle), 1873-1954

Gabrielle Colette est née en 1873 dans l'Yonne et passe son enfance dans la demeure familiale qu'elle évoquera à de nombreuses reprises dans ses romans. Elle épouse, à l'âge de vingt ans, l'écrivain Henry Gauthier-Villars,

connu sous le nom d'auteur de Willy. Elle écrit avec lui la série des *Claudine*, quatre petits romans qui obtiennent un grand succès, en partie dû au scandale qu'ils provoquent. Après avoir rompu avec son mari, elle mène quelque temps une vie indépendante qui la mène au music-hall, et dont elle s'inspirera pour écrire *La Retraite sentimentale* (1907), *Les Vrilles de la vigne* (1908), *La Vagabonde* (1910), *L'Envers du music-hall* (1913). Elle épouse en deuxièmes nocces Henry de Jouvenel, rédacteur en chef du *Matin*, et donne naissance à une fille, Bel Gazou, en 1913. Elle écrit alors de plus en plus et publie, entre autres, *Chéri* en 1920 et *La Maison de Claudine* en 1922, *Le Blé en herbe* en 1923, *La Naissance du jour* en 1928, *Sido* en 1930, et *La Chatte* en 1933. Elle se marie une troisième fois en 1935, avec Maurice Goudekot. Ses œuvres remportent toutes un grand succès populaire. À la faveur de cette popularité grandissante, elle est élue à l'Académie royale de Belgique en 1936, puis se voit décerner la Légion d'honneur en 1953, un an avant sa mort.

Les romans de Colette, même s'ils évoquent des événements vécus, et sont écrits à la première personne du singulier, ne sont pas pour autant autobiographiques. Les personnages de *Claudine*, Annie ou Renée sont les véritables héroïnes. Les récits sont ainsi à une certaine distance de la vie de Colette, ce qui lui permet de déployer son imagination romanesque. Mais ce procédé permet également de créer une intimité propre à envoûter le lecteur et le faire pénétrer dans un univers où domine l'évocation sensuelle de la nature dans tout ce qu'elle a de plus beau.

Colette est un grand peintre de la nature, qu'elle célèbre à travers les paysages de Bourgogne et de Provence. Hérité de sa mère Sido, le lien étroit de l'écrivain avec les saisons, les arbres, les fleurs, les fruits, les animaux, les nuances les plus fugitives, s'exprime par une grande richesse de vocabulaire, des métaphores originales et un appel à tous les sens, qui font de ses textes de véritables poèmes en prose. Colette sait également ressusciter dans leurs moindres détails les perceptions du passé (relation privilégiée entre la nature et l'enfance) ou le lien entre une relation amoureuse et une saison. On peut voir là un paganisme qui ferait, de tous les êtres de la nature, la manifestation d'une divinité. Il est vrai que la religion est absente de l'œuvre de Colette, si ce n'est sous cette forme. Chaque émotion devient ainsi un symbole renvoyant à l'unité organique de la vie dans ce qu'elle a de plus simple et de plus immédiat. Et c'est là déjà tout un programme poétique que Colette a su adapter à la prose.

Bien qu'il arrive à Colette de dévoiler les ressorts psychologiques d'une grande variété de personnages, son thème préféré est l'évolution de l'amour, sous toutes ses formes : éveil des adolescents à la sensualité (*Le Blé en herbe*), homosexualité (*Ces Plaisirs...*, 1932), la jalousie (*La Chatte*, 1933 ; *Duo*, 1934), relation entre un jeune homme et une femme vieillissante

(*La Naissance du jour*), désenchantement, apaisement, déchirement. Elle est l'une des premières et des rares femmes à aborder ces thèmes avec liberté et sensualité, et dépasse la chronique facile d'un érotisme vaguement scandaleux par son acuité dans l'analyse des sentiments et les qualités subtiles de son style. À sa recherche de toutes les facettes de l'amour s'ajoute la profondeur acquise par l'expérience d'une femme qui a elle-même beaucoup aimé, avec autant de bonheur que de souffrance.

L'observation lucide et sans concession des mœurs est toujours accompagnée, chez Colette, d'une grande indulgence pour ses personnages. Durant les dernières années de sa vie, loin de tomber dans l'aigreur, cette femme qui avait connu la beauté, le succès de la rampe, de nombreux amants, donne – notamment dans *La Naissance du jour* – une leçon de sérénité, d'équilibre, d'acceptation joyeuse de tous les aspects de la vie et de la vieillesse : plaisirs des souvenirs et de la nostalgie, de l'amitié et de tendresse, persistance de l'éveil de tous ses sens et de son goût pour l'écriture.

André Gide (1859-1951)

Lauréat du prix Nobel en 1947, André Gide est considéré comme un écrivain majeur du XXe siècle, « un contemporain capital », selon les termes d'André Malraux.

La carrière d'André Gide débute, en 1891, sous les couleurs de la gratuité et de l'esthétique symbolistes, pour s'achever en 1951, alors que le temps de la littérature engagée a rendu tout autre sens de la création littéraire. Sans cesse appliqué à l'examen de soi, dans la tradition de Montaigne et de Rousseau, il a poussé jusqu'à la limite du « dicible » l'aveu d'un être lucide, enrichissant ainsi le « discours continu sur l'homme » qui fait l'essentiel de la littérature française. Passant d'un narcissisme inquiet à la volonté de « n'accepter rien de mal de ce qu'il pourrait changer », il a avancé quelques interrogations généreuses sur le destin de l'humanité ; avouant à sa façon Dieu et même pendant longtemps Christ, mais séparé de toute Église, il a en définitive renforcé le culte de l'Homme et confirmé les positions d'un humanisme résolu.

André Gide soutient le combat des Dreyfusards, mais sans militantisme, préférant les amitiés littéraires comme avec Paul Valéry ou Francis Jammes, amitiés qui s'effaceront parfois au fil du temps, comme celle qui fut intense et tourmentée avec Pierre Louÿs. Il crée avec ses amis *La Nouvelle Revue française* dont il est le chef de file et joue alors un rôle important dans les lettres françaises. Parallèlement, il publie des romans sur le couple comme *L'Immoraliste* en 1902 ou *la Porte étroite* en 1909 qui le font connaître. Ses autres romans publiés avant et après la Première Guerre mondiale – *Les Caves du Vatican*, 1914, délibérément disloqué, *La*

Symphonie pastorale, 1919, son livre le plus lu, qui traite du conflit entre la morale religieuse et les sentiments, *Les Faux-monnayeurs*, 1925, à la narration non linéaire – l'établissent comme un écrivain moderne de premier plan auquel on reproche parfois une certaine préciosité. Cependant, les préoccupations d'une vie privée marquée par l'homosexualité assumée et le désir de bousculer les tabous seront à l'origine de textes plus personnels comme *Corydon* (1920-23), ou *Si le grain ne meurt* (1926), autobiographie qui relate sa petite enfance de grand bourgeois, ses attirances homosexuelles et sa vénération pour sa cousine Madeleine qu'il épousera tout en menant une vie privée compliquée.

Son œuvre trouve ensuite un nouveau souffle avec la découverte des réalités du monde auxquelles il est confronté. Ainsi, le voyageur esthète découvre l'Afrique noire et publie en 1927 le *Journal de son Voyage au Congo* dans lequel il dénonce les pratiques des compagnies concessionnaires, mais aussi celles de l'administration et l'attitude de la majorité des Européens. Au début des années 1930, il s'intéresse au communisme, s'enthousiasmant pour l'expérience soviétique, mais désillusionné par son voyage sur place en été 1936, il publie son témoignage la même année, *Retour de l'U.R.S.S.*, qui lui vaut les attaques haineuses des communistes. Il persiste cependant dans sa dénonciation du totalitarisme soviétique au moment des procès de Moscou et s'engage, parallèlement, dans le combat des intellectuels contre le fascisme.

En 1940, accablé par les circonstances, il abandonne la NRF et quasiment l'écriture en se repliant sur la Côte d'Azur, puis en Afrique du Nord durant la guerre. Après la guerre, il est mis à l'écart de la vie littéraire, mais honoré par le Prix Nobel de littérature en 1947, et il se préoccupe dès lors de la publication de son *Journal*. Il meurt le 19 février 1951.

André Gide incarne de manière décisive l'esprit d'un nouvel individualisme. Après une enfance confinée dans la rigueur protestante et le conformisme bourgeois, il découvre le plaisir du corps et de l'évasion. Convaincu que la littérature sent furieusement le factice et le renfermé, il ne cessera plus de chanter le désir, la liberté, le « déracinement ». *Les Nourritures terrestres* (1897) chantent cet appel au bonheur sans tabous. Et *l'Immoraliste* (1902) défend le droit à une sensualité sans entraves, quitte à oublier le plus élémentaire altruisme. Dans ce court roman, Gide raconte l'histoire d'un couple. Quand Michel était tombé malade et s'était vu condamné, Marceline avait su le sauver. Quand elle est atteinte à son tour, Michel se montre incapable de renoncer à sa propre santé, à sa liberté, à son « immoralisme ». Marceline en mourra.

Lié à son éducation religieuse et à sa formation, le classicisme se retrouve dans plusieurs aspects de l'œuvre de Gide. Si l'on excepte les

obscurités de la recherche symboliste dans les premières œuvres, son style est classique par sa concision : précision du lexique où se mêlent quelques archaïsmes et quelques néologismes, et de la syntaxe qui combine la régularité et quelques ruptures de construction.

Les dénominations que Gide donne à ses œuvres témoignent d'un souci de renouvellement des techniques narratives : ce qu'il appelle « récit » s'inscrit dans la tradition du roman d'analyse, et le « sotie » (*Paludes*, *Les Caves du Vatican*) définit un texte ironique et critique à arrière-plan philosophique. Le seul roman *Les Faux-Monnayeurs* se caractérise par des ruptures temporelles et la multiplication des points de vue.

Gide exploite aussi le procédé de la mise en abyme : *Paludes* raconte l'histoire d'un homme qui écrit *Paludes* ; dans *Les Faux-Monnayeurs*, Edouard tente d'écrire un roman qui s'intitulerait *Les Faux-Monnayeurs*. Par là, le narrateur est conduit à juger ses personnages. Avec ce roman, Gide annonce sa volonté de réduire le roman à sa pure essence. Il abandonne tout ce qui rattache le roman à la réalité en refusant la chronologie linéaire, et préfère au contraire retranscrire la simultanéité des gestes et des pensées. En outre, il ne veut pas clore son roman par une conclusion définitive qui arrête la vie des personnages et l'imagination du lecteur. Pour le cadre de ses romans, Gide ne cherche à retenir que « le significatif, le décisif, l'indispensable ». Il dépoile le décor pour instaurer un lieu de caractères.

L'autobiographie proprement dite est contenue dans *Si le grain ne meurt*, mémoires des vingt-six premières années de l'écrivain, et dans *le Journal*, publié de son vivant et jusqu'en 1950. Mais Gide est également présent dans plusieurs textes de fictions : l'homosexualité apparaît dans *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste* et *Les Faux-Monnayeurs*. Des figures du milieu protestant se retrouvent dans la critique du mysticisme de *la Symphonie pastorale* et de *la Porte étroite*, où l'auteur transcrit des expériences vécues.

Le récit gidien constitue une rupture avec le roman réaliste et naturaliste, et participe à la remise en question du genre romanesque, caractéristique du XX^e siècle.

- Rupture avec les thèmes classiques : l'acte gratuit de Lafcadio dans *les Caves du Vatican* montre que l'homme est un être radicalement libre qui échappe à tous les déterminismes ;
- Rupture avec les formes de la fiction romanesque qui perd son pouvoir d'illusion : dans *Les Faux-Monnayeurs*, les interventions ironiques et critiques du narrateur et le procédé de la mise en abyme rappellent au lecteur qu'il est en train de lire un roman ;
- Rupture avec la morale traditionnelle : la célébration de l'homosexualité dans *Corydon* et *Si le grain ne meurt* appelle à la libération sexuelle et à l'exaltation des sens et des corps. Si la publication de tels

ouvrages a déchaîné le scandale, elle n'en brisait pas moins des tabous puissants.

En Gide, les tendances les plus contradictoires s'affrontent : « Les extrêmes *me* touchent », avoue-t-il. Hédoniste et puritain, narcissique et ouvert aux autres, artiste et critique, sincère jusqu'à l'artifice, torturé et retors, ce prince de l'ambigu se querelle sans cesse avec lui-même, mais « ce sont querelles d'amoureux » (Thibaudet). Ne parlons pas même des contradictions extérieures qui l'amènèrent, riche bourgeois, à prêcher le dénuement, ou, non-conformiste en rupture de société, à recevoir le prix Nobel et à se laisser embaumer vivant...

Cette oscillation perpétuelle entre pôles contraires imprime à toute son œuvre un frémissement, non point crainte, mais tremblement, qui fera de lui un éveilleur de conscience, un « inquieteur », dira-t-il ; un « malfaiteur », diront ses adversaires. Et pourtant, bien qu'il vive « les yeux fixés sur ce qu'il entend ne pas être », Gide, écartelé, a réussi à préserver son intégrité ; il s'accomplit dans l'acte créateur et trouve sa logique dans la discipline artistique : complexité et originalité du fond, pureté et « banalité » du langage. Excès et mesure, la matière et la manière s'équilibrent, se compensent. Il ne s'agit pas seulement d'une satisfaction d'esthète ou d'un choix littéraire, mais d'un accord juste de l'être et du style qui donne à Gide cette unité, ou simplicité intérieure, à laquelle aspirait son être divisé.

Parallèlement, malgré un individualisme fondamental, Gide s'engage dans les combats politiques de son temps : dénonciation du colonialisme ; adhésion, un temps, au nom de la justice sociale, aux idées communistes ; critique des insuffisances de la justice dans les comptes rendus de deux procès (*La Séquestrée de Poitiers, L'Affaire Redureau*).

De fait, pour une grande partie des intellectuels de l'entre-deux-guerres, cet « inquieteur » fut un maître à penser.

« Esprit sans pente », déclare Claudel ! L'art, en réalité, conciliant le oui et le non, fusionne le moi divers. L'œuvre n'est pas l'expression d'un système clos, mais formation, expérimentation, invention de soi-même. Elle agit sur la personnalité et la transforme dans un rapport réciproque.

La limpidité de la prose, le goût pour les mots rares ou l'emploi rare des mots, la désarticulation syntaxique, les inversions insolites, l'art de la suggestion, la mesure combattent sans cesse l'abandon à soi. Et jamais l'évolution d'un style, de la préciosité symboliste à la banalité classique, n'aura autant représenté l'évolution de l'homme qui peu à peu ordonne son œuvre.

Peut-être même cet équilibre ôte-t-il à Gide une certaine dimension tragique : la réserve, la prudence, la sagesse compensent toujours l'excès, le risque, le dérèglement. Gide comme Thésée sort victorieux du labyrinthe.

Le regain chrétien

Les interrogations des années 30 ne sont pas seulement politiques. Le climat est propice à une réflexion spirituelle et éthique. Ainsi perçoit-on, à cette occasion, un regain de la littérature qui se réclame du christianisme. Mais, tout en restant préoccupés par la vision chrétienne (avec son dualisme : âme/corps, bien/mal, péché/grâce, etc.), les romanciers catholiques ne sombrent pas dans le « prêchi-prêcha ». Leur vision est analytique et angoissée. Ils interrogent sans complaisance le fond de l'âme humaine.

François Mauriac (1885- 1970)

Grand interprète de la vie provinciale, François Mauriac dépeignit aussi les souffrances du chrétien troublé par les questions du monde moderne. Contrastant avec son œuvre romanesque, son activité de journaliste révéla un polémiste au ton volontiers voltairien.

François Mauriac est né à Bordeaux en 1885. Son père meurt deux ans plus tard et c'est sa mère, fervente catholique, qui se consacre à l'éducation de ses enfants. Il a grandi dans la propriété familiale et fréquente les écoles religieuses. Toute sa vie Mauriac gardera sa foi en religion catholique et son attachement à sa province d'origine, qui sert de cadre à la plupart de ses œuvres. En 1906 il s'installe à Paris et commence des études de lettres. Bientôt il abandonne la vie d'étudiant pour se consacrer à la littérature.

Mauriac fait ses débuts littéraires en 1909 avec ses poèmes *Les mains jointes*. Mais c'est son roman *Le baiser au lépreux* (1922) qui attire l'attention du grand public. Le drame des romans de Mauriac naît le plus souvent de la collision entre deux groupes principaux des personnages: d'un côté les médiocres, de l'autre les passionnés et violents qui se meurtrissent entre eux. Ces drames se passent dans le décor de la vie provinciale, grise, dépourvue d'intérêts intellectuels, remplis de soucis purement matériels.

Son œuvre porte fortement la marque de son enfance et de sa jeunesse : d'abord par les images de Bordeaux et des landes girondines qui reviennent constamment sous la plume du romancier, du poète ou du journaliste ; ensuite, et plus profondément, à cause de l'éducation chrétienne marquée de puritanisme (on a pu parler de jansénisme) que le jeune François a reçue. C'est alors que s'est forgée la hantise du « péché de la chair » qui marque l'œuvre du romancier. Des jeunes gens troublés et parfois troubles (*l'Enfant chargé de chaînes*, 1913 ; *le Baiser au lépreux*, 1922 ; *Genitrix*, 1923), des couples déchirés (*le Désert de l'amour*, 1925 ; *le Nœud de vipères*, 1932), des femmes révoltées et humiliées (*Thérèse Desqueyroux*, 1927) témoignent de l'importance d'une sexualité partout présente et refusée comme le signe d'une dramatique misère humaine. Cependant, chez cet écrivain chrétien, un attachement tout païen à la terre éclate dans les poèmes d'*Orages* (1925) ou du *Sang d'Atys* (1940). De même, on devine, derrière certaines lignes proches

de la révolte de *Souffrances du chrétien* (1928), les manifestations d'une crise morale et religieuse. *Bonheur du chrétien* (1929) traduit la fin de la crise et marque la « conversion » de Mauriac.

La famille joue un très grand rôle dans ses drames qui naissent du heurt des différents caractères. La famille impose son autorité, elle exige qu'on se plie à sa volonté, elle est ennemie de l'individu. C'est le « clan » qui gouverne et dont les intérêts sont mis au-dessus de tout. Voilà pourquoi on trouve si souvent dans les romans de Mauriac des mariages malheureux qui se font par l'ordre de la famille et gâchent la vie des époux.

Ses romans ont un cadre presque immuable : sa région bordelaise natale avec ses demeures bourgeoises fermées sur leurs secrets de famille, les maisons de campagne du vignoble ou de la forêt, symboles d'une puissance et d'un enracinement terriens. Ce décor n'est jamais neutre : il donne sens à l'action, il est le miroir des sentiments. Les bois solitaires d'Argelouse deviennent la prison où Bernard Desqueyroux relègue sa femme, Thérèse, après qu'elle a tenté de l'empoisonner (*Thérèse Desqueyroux*). Les vignes de Louis, le narrateur du *Nœud de vipères*, menacées par la grêle, représentent sa vie en proie aux tourments. Bordeaux « qu'assiègent jusqu'à ses portes les pins et le sable où la chaleur se concentre, s'accumule » est-ce « désert de l'amour » auquel semble condamné Raymond Courrèges. Ce réseau d'images récurrentes donne toute sa cohérence poétique et sa force symbolique à l'évocation d'un double univers : le cercle de la famille et celui de la conscience.

On ne peut séparer, chez Mauriac, la peinture sociale de la bourgeoisie bordelaise et l'exploration intérieure des êtres qui représentent ce milieu ou que celui-ci aliène. Pour symboliser la complexité conflictuelle des relations familiales et celle des passions qui, dans une large mesure, en découlent, l'écrivain utilise la même image : celle du « nœud de vipères » qui en dit l'imbrication et la violence latente. Les sentiments de solitude, d'incompréhension, de jalousie, de haine qui minent de l'intérieur les personnages mauriaciens ne prennent sens que dans le cadre resserré, conformiste jusqu'à l'étouffement, de ces familles dominées par des mères possessives (*Génitrix*), des maris sans amour (*Thérèse Desqueyroux*), des pères ennemis de leurs propres enfants (*Le Nœud de vipères*). Sous le regard sans complaisance du romancier, les mœurs de cette société pharisienne, murée dans ses préjugés, obsédée par l'avoir plus que par la charité, sortent de l'ombre.

Plus difficile est la plongée dans les âmes. Pour « exprimer cet immense monde enchevêtré, toujours changeant, jamais immobile, qu'est une seule conscience humaine », Mauriac déploie toutes les ressources de son art : les monologues intérieurs de Thérèse éclairent les motifs profonds de cette « empoisonneuse » (*Thérèse Desqueyroux*), la confession de Louis

confrontée à la voix de sa femme multiplie les points de vue sur un même drame conjugal (*Le Nœud de vipères*) ; le discours indirect libre permet de saisir les dernières pensées de Mathilde agonisante et toute la haine secrète de sa belle-mère dans *Génitrix*. Chez ces personnages souvent voués au mal, l'écrivain, soucieux d'éviter la simplification qui lui semble attachée au roman, n'hésite pas à « renverser les rôles », à chercher « dans le bourreau la victime et dans la victime le bourreau ».

À ses héros, fils de ténèbres, Mauriac, ce « catholique qui écrit des romans », restitue parfois leurs « droits à la lumière, à l'amour et, d'un mot, à Dieu ». Dans un renversement pascalien, il affirme « qu'un homme aussi misérable qu'il soit, peut commencer l'apprentissage de la sainteté » (*Le romancier et ses personnages*, 1933). C'est à ce coup de théâtre sur la scène du cœur humain qu'assiste le lecteur du *Nœud de vipères* lorsque Louis, le héros du roman, jusque-là « ennemi des siens » et indifférent à Dieu, meurt touché par la grâce.

Après une grave opération à la gorge en 1932, Mauriac, qui s'est cru perdu, est élu à l'Académie française en 1933 : s'ouvre alors une carrière prestigieuse où les succès se suivent. Délaissant les romans centrés sur un drame individuel, Mauriac, sous l'influence d'œuvres contemporaines plus complexes, tente de diversifier et de multiplier les personnages dans les *Anges noirs* (1936) et surtout *les Chemins de la mer* (1939). Malgré les critiques de Sartre, qui, en 1939, lui reproche d'intervenir trop souvent dans le destin de ses personnages et de ne pas leur laisser la liberté indispensable à l'indétermination de la créature romanesque, Mauriac reste toujours moins préoccupé des questions de technique romanesque que des répercussions spirituelles de ses écrits. *La Pharisienne* (1941), *le Sagouin* (1951), *Galigai* (1952), *l'Agneau* (1954) complètent une œuvre qui reste centrée sur les problèmes du péché et de la grâce. En 1952, le prix Nobel de littérature est non seulement une consécration, mais le point de départ d'une nouvelle carrière : Mauriac, qui ne connaît pas au théâtre le succès escompté (*Asmodée*, 1937 ; *les Mal-aimés*, 1945 ; *Passage du Malin*, 1947 ; *le Pain vivant*, 1950), se voue désormais presque entièrement à une œuvre journalistique, souvent polémique et politique.

En fait, dès avant 1914, en réaction contre le conservatisme étroit et l'antidreyfusisme de son milieu, l'écrivain avait été touché par le catholicisme libéral du Sillon, le mouvement de Marc Sangnier. Après 1920, au contraire, les articles de *l'Écho de Paris* traduisaient la pensée d'un homme de droite. Il avait fallu la guerre civile espagnole et l'influence spirituelle exercée par les prêtres et les laïcs de l'Action catholique (autour des hebdomadaires *Sept* et *Temps présent*, entre 1937 et 1940) pour que Mauriac s'engageât peu à peu aux côtés des catholiques libéraux. *Le Cahier noir*, publié dans la clandestinité en 1943 aux *Éditions de Minuit*, sous le

pseudonyme de Forez, révèle une pensée politique nuancée, mais intransigeante sur la défense des droits de l'homme. La crise marocaine en 1953, puis l'engagement aux côtés du général de Gaulle marquent le *Bloc-Notes*, publié successivement dans *la Table ronde*, *l'Express* puis *le Figaro littéraire*. Jamais Mauriac n'a eu autant de lecteurs. Redoutable polémiste, il égratigne, voire déchire les médiocres de la vie politique. Lorsque les crises marocaine puis algérienne sont réglées, le vieil homme tourne plus facilement sa pensée vers le passé ou vers la réflexion spirituelle : le *Bloc-Notes* s'élargit en méditation. Plus qu'un journaliste, Mauriac est alors tantôt poète, tantôt philosophe dans des pages où le lyrisme affleure. On retrouve alors les thèmes que la réflexion mauriacienne nourrit depuis les origines dans un certain nombre d'ouvrages théoriques ou autobiographiques comme le *Journal* (1934-1950), les *Mémoires intérieurs* (1959) et les *Nouveaux Mémoires intérieurs* (1965), ou cette sorte de bilan spirituel que constitue *Ce que je crois* (1962). On peut mesurer dans ces ouvrages l'importance affective de Maurice Barrès (qui accueillit et lança le jeune poète des *Mains jointes* en 1909) et surtout la permanence de l'influence pascalienne, qui date des années de collège et ne se démentit jamais (« Je doute que sans lui je fusse demeuré fidèle »). Pascal apparaît à Mauriac comme le modèle de l'homme de foi, d'une foi vécue plus que traduite intellectuellement dans des raisonnements. Le Dieu de Pascal comme celui de Mauriac est le Christ vivant, souffrant et ressuscité, et non le Dieu des philosophes et des savants. Non que Mauriac prêche le quiétisme : il est au contraire convaincu de l'importance des débats théologiques, mais il sait que sa vocation l'appelle à méditer sur des situations concrètes plus que sur des idées. Dans cette perspective, les romans peuvent apparaître comme des sortes d'expériences qui poussent à l'extrême des situations réelles en les portant au point où elles éclatent en drames porteurs d'une signification philosophique. En fait, la seule question qui passionne vraiment Mauriac est de savoir comment la grâce parvient à triompher du péché le plus invétéré. Mais ne serait-ce pas aussi sous l'influence du Pascal janséniste que le péché apparaît comme si puissant et la grâce si peu agissante parfois sur des créatures vouées à la médiocrité et à une quasi-mort spirituelle ? La fidélité au Christ passe par la fidélité à l'Église, mais elle nourrit surtout la foi, l'espérance et la charité, dont retentissent de plus en plus les pages de Mauriac et qu'il résume dans les dernières lignes de *Ce que je crois* : « Tu existes puisque je t'aime... Croire, c'est aimer. »

Omniprésents, les thèmes chrétiens de la tentation, de la souffrance et de la rédemption par l'amour et la pitié donnent à l'ensemble de l'œuvre mauriacienne sa touche mystique.

Georges Bernanos (1888-1948)

L'œuvre de l'écrivain témoigne avec force des engagements de l'homme Bernanos. Fidèle aux valeurs de l'ancienne France qu'il a d'abord cru incarnées par Charles Maurras, Bernanos se détourne de l'Action française au moment de la montée du fascisme en Europe. Polémiste, il dénonce dans *Les Grands Cimetières sous la lune* (1938), les violences de la guerre civile espagnole et lui, le monarchiste, soutient les républicains humiliés. Son combat pour les humbles, contre les élites fourvoyées dans la Collaboration, le conduit à préférer de Gaule à Pétrin et, dans son essai *Les Enfants humiliés*, il exprime une « solidarité fraternelle » avec « l'Église universelle des combattants, vivants ou morts ». Ses romans manifestent également sa condamnation d'une société marquée par l'injustice et l'égoïsme où des êtres purs luttent contre la dégradation morale.

L'univers romanesque de Bernanos est d'abord marqué par de violents contrastes entre, d'une part, les péchés de l'humanité, l'égoïsme, le malentendu, la lâcheté des puissants, l'aliénation des faibles et, d'autre part, l'aspiration à la sainteté, à la toute-puissance de la grâce. Y accéder n'est pas, aux yeux du chrétien Bernanos, un chemin de roses mais un parcours jalonné de souffrances, de tentations et parfois de renoncements. Pour l'abbé Donissan qui essaye de sauver une fille perdue, Mouchette (*Sous le soleil de Satan*), le combat contre le mal est vécu dans le tourment et parfois le désespoir ; la rencontre nocturne avec Satan lui-même est l'expression surnaturelle de cette opposition.

Le Journal d'un curé de campagne traduit encore, dans des pages à la fois sobres et pathétiques, les doutes d'un prêtre qui ne réussit plus à prier. La forme même du journal permet au narrateur et personnage principal une introspection sans complaisance et accueille tous les aspects du lyrisme : l'expression de la solitude, de la douleur morale et physique, mais aussi l'exaltation du chrétien, les joies d'un « espoir d'enfance » qui se rapproche du Christ. D'autres pages rapportent le dialogue du prêtre et de ses paroissiens, dialogue des âmes et des consciences marqué par la compassion : « J'ai aimé naïvement les âmes (je crois d'ailleurs que je ne puis aimer autrement) ».

La poésie de Bernanos se manifeste enfin dans un réseau d'images contrastées qui condensent les tensions de son univers moral et romanesque.

En Bernanos, homme de foi et de passion, assoiffé de liberté, intransigeant, anticonformiste par nature, on discerne deux écrivains : un romancier, héritier, en un sens, de Balzac et de Barbey d'Aurevilly, et un polémiste, de la lignée de Léon Bloy. La vision du monde du romancier est d'essence « christique ». C'est pourquoi le roman bernanosien se déroule souvent devant une toile de fond qui évoque la Passion du Christ, de la nuit de Gethsémani à l'aube de Pâques – une Passion à laquelle participent les

« saints » (Donissan, Chevance, Chantal de Clergerie ou le curé d'Ambricourt), chargés de racheter, par leur propre souffrance, les « pécheurs » (Mouchette, Cénabre, la comtesse du *Journal d'un curé de campagne*). L'événement se déroule ainsi sur deux plans. D'une part, sur le plan sensible, au milieu des données du réel le plus apparent (cheminement de l'intrigue, dialogues ou méditations des personnages), au niveau du phénomène. D'autre part, au-delà de l'apparence, dans le prolongement de ce réel, sourd le surnaturel, donnée première en regard de laquelle le phénomène se révèle, en quelque sorte, épiphénomène, car le déroulement temporel des faits est relié à des luttes engagées au-delà du visible, sur le plan de l'éternité. Dans un récit par essence tragique, puisqu'il relie le héros et l'événement à une transcendance, l'itinéraire des personnages s'articule autour du combat de l'Innocence et du Mal. Vision romanesque inscrite à l'évidence dans la perspective du mystère chrétien de la communion des saints. Dans ses essais politiques, Bernanos témoigne d'une même fidélité à la vision du monde qui informe ses romans, d'une même adhésion aux valeurs de l'Évangile. Il recherche la signification surnaturelle de l'événement historique. Ces essais représentent tous, à des titres divers, des « écrits de combat » qui répondent à une situation historique précise où, des années 1920 aux années 1940, se trouve engagé le destin de la France. Déchiffrer le monde à la lumière du surnaturel revient, pour Bernanos, à y découvrir la réalité inexorable du Mal. Ce n'est pas par hasard si dans *les Grands Cimetières sous la lune* les références, les allusions et les symboles renvoient autant au Christ et à l'Évangile. Dans l'Histoire, comme dans les romans, les « événements ont un sens surnaturel », qu'il importe de découvrir à la lumière d'un christianisme authentique. L'attitude de Bernanos est moins celle d'un « polémiste » que d'un « prophète » (comme Péguy), qui s'exprime par rapport à l'absolu. Au-delà des apparences, il tente de discerner l'essence des événements historiques, comme les mobiles profonds de ses créatures romanesques, afin de les confronter avec les impératifs de la foi.

L'œuvre et la vie de Bernanos offrent donc bien l'image de la lutte éternelle où s'est engagée l'humanité à la recherche de son âme. C'est ce combat que vit le lecteur à travers l'effort douloureux de ces hommes et de ces femmes pour arracher tout leur être à l'emprise de la terre et du Mal. Combat intérieur dont la tension, jamais relâchée, s'inscrit dans une phrase coulée au rythme même de la pensée. Combat sans merci, mais non désespéré. L'espérance, elle, réside dans ceux dont l'âme est pure. L'écrivain, plein de tendresse pour les plus humbles, les plus faibles, efface soudain le polémiste furieux, le pamphlétaire excessif, le prophète fulminant. Déchirant le voile épais tendu par la misère, l'iniquité et le péché, filtre un rayon de lumière. Bernanos, même s'il rejette l'optimisme, « alibi surnois des égoïstes », garde l'espoir en l'avenir. Il a la foi dans la jeunesse, et c'est elle

sans doute qui devrait être la mieux placée aujourd'hui pour comprendre celui qui, en 1945 déjà, espérait « la révolution de la jeunesse [...], l'insurrection générale de l'esprit de jeunesse dans le monde ».

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961)

Louis-Ferdinand Céline, de son vrai nom Louis-Ferdinand Auguste Destouches (le premier étant son nom d'auteur), naît le 27 mai 1894 dans la commune française de Courbevoie, située dans le département des Hauts-de-Seine. Il est le fils d'un père enseignant d'origine normande, et d'une mère bretonne possédant un magasin de mode. Le meilleur moyen de connaître la première partie de la vie de Louis Ferdinand Destouches, dit Céline, de sa naissance, le 27 mai 1894 à Courbevoie jusqu'à son entrée en guerre en 1914, est encore de lire *Mort à crédit*. L'univers de tout petits employés, tout petits commerçants, les déménagements incessants, le Paris insalubre du début du XX^e s., le Paris populaire aussi : tout le roman rend un compte à la fois exact et transfiguré de l'enfance et de l'adolescence de l'écrivain.

Les romans de Céline tiennent du récit autobiographique. Le prénom du héros-narrateur de plusieurs de ses romans, Ferdinand, est le second prénom de l'auteur. À partir de *Féerie*, l'évocation du contexte historique, la mention des deux noms Destouches et Céline soulignent aussi l'identification narrateur-auteur. Cependant, l'écrivain prend ses distances par rapport à ses souvenirs, transpose l'expérience vécue, invente, « noircit et se noircit ». Ses personnages vont au bout d'eux-mêmes, et les situations sont poussées à l'extrême. Il se livre à une vraie reconstruction romanesque, rompt la chronologie par des anticipations ou des retours en arrière.

On peut reprocher aux romans de Céline les prises de position racistes de l'homme, s'indigner des propos antisémites qui fourmillent dans les pamphlets. Toujours teintés de la volonté de provoquer, ils relèveraient d'une idéologie anarchisante.

La grande originalité de Céline réside dans le langage : « antibourgeois » - de l'aveu même de l'auteur - le style célinien refuse les normes de la prose écrite traditionnelle et fait entrer en littérature une langue qui jusqu'alors en était exclu : le parler populaire. Cependant, loin d'être une simple imitation du langage parlé, l'écriture célinienne est le résultat d'un énorme travail d'élaboration. Systématiquement, Céline gauchit les constructions syntaxiques, modifie l'ordre des mots, additionne les ellipses et les distorsions morphologiques ou sémantiques. Néologismes, familiarités, argot, grossièretés, obscénités côtoient archaïsmes, vocabulaire soutenu, particularismes médicaux ou philosophiques. Il emploie fréquemment les procédés de reprise et d'anticipation, et préfère l'asyndète et la juxtaposition

à la subordination ou à la coordination. Ces procédés fragmentent le récit, en cassent la continuité, et confèrent au texte un rythme syncopé rappelant implicitement la présence du locuteur : la ponctuation mime ses inflexions de voix et ses émotions. De cette « petite musique » à l'aspect dentelé jaillit une poésie fondée sur « l'émotion dans la langue écrite » qui définit une nouvelle esthétique.

La violence et la crudité verbales de Céline traduisent sa révolte contre la société, dévoilant l'absurdité et la férocité du monde. Les deux conflits mondiaux circonscrivent ses romans : le premier s'ouvre sur la guerre de 1914, le huitième et dernier s'achève sur la débâche allemande en 1945. Seul *Mort à Crédit* se déroule avant cette période. Céline y présente au lecteur l'envers de la Belle Époque. À l'héroïsme triomphant, il substitue la peur et les atrocités de la guerre, le profit économique qu'elle présente ; à l'apologie du progrès industriel, il préfère la dénonciation du colonialisme, de l'exploitation ouvrière, de la disparition des artisans. Son héros Ferdinand est un raté et la plupart des personnages qu'il croise sont mus par l'égoïsme et la mesquinerie. Non seulement Céline dépeint la misère humaine, mais il hurle sa colère devant un tel spectacle. Destructures, cataclysmes, hantent son imaginaire : il croque toutes les formes de décrépitude, de désintégration, de décomposition. La mort l'obsède et peuple son œuvre : seul le contact avec elle fait qu'on se sent vivre. Aussi, pour lutter contre elle, faut-il montrer la fange, la pourriture.

Quelques éléments, cependant, contrebalancent ce sentiment tragique. Des personnages comme Molly ou Alcide (*Voyage au bout de la nuit*) « offrent assez de tendresse pour refaire un monde entier ». À l'opposé de la terre, le monde animal, la mer, l'air, représentent le mouvement et la vie. Mais surtout, Céline utilise dans son écriture tous les ressorts du comique. Et de la noirceur de cet univers si désespéré, le rire surgit comme une forme de dérision et de revanche sur le malheur.

Le renouvellement du récit romanesque est véritablement accompli avec *Voyage au bout de la nuit*, 1932 (le prix Renaudot). Lors de sa parution, Céline définit son roman en ces termes : « L'homme nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça mon livre ». Œuvre en rupture avec l'esthétique romanesque du début du XX siècle qui faisait de la subjectivité la clé et la finalité de la représentation du monde, le *Voyage* revient au réalisme dont il reprend certains procédés. Il est aussi généralement considéré comme le premier roman de l'absurde, dont se souviendront Sartre (le personnage de Roquentin dans *La Nausée*) et Camus (celui de Meursault dans *l'Étranger*).

Ferdinand Bardamu, le héros-narrateur, étudiant en médecine engagé sans réfléchir en 1914, découvre avec épouvante les horreurs de la guerre. Blessé et traumatisé à la vie par la peur, il est soigné à Paris dans divers services hospitaliers et voit que la guerre profite surtout à ceux qui ne la font

pas. Sur le plan sentimental, il va d'échec en échec. Réformé, il s'embarque pour Afrique où il fait l'expérience de l'ignominie de la colonisation avant de travailler comme gérant dans une compagnie de la forêt tropicale, poste où il succède à un certain Robinson qu'il a déjà rencontré à la guerre. Malade, il est embarqué à demi-mort sur une étrange galère et se retrouve à New York, dans une pauvreté et une solitude totales. À Détroit, la générosité d'une prostituée, Molly, le délivre de son travail infernal à l'usine Ford. Mais poussé par le besoin d'en « savoir toujours davantage », il la quitte et rentre à Paris. Devenu médecin, il exerce à Rancy, une banlieue triste où il mène une vie difficile. Il retrouve Robinson qui, après avoir tenté d'assassiner la vieille Mme Henrouille, est momentanément aveuglé. Bardamu le soigne et l'engage à partir à Toulouse. Déprimé, Bardamu quitte Rancy, fait de la figuration dans un spectacle, séjourne à Toulouse, avant de rentrer près de Paris où il exerce de nouveau la médecine dans un hôpital psychiatrique. Robinson est tué par sa fiancée, furieuse qu'il l'ait abandonnée. Sa mort plonge Bardamu dans une noire mélancolie.

Roman brutal, violant dans sa forme et son contenu, *le Voyage au bout de la nuit* marque, dans son titre même, l'échec de Bardamu, travaillé par le besoin de comprendre le « pourquoi qu'on est là » et celui « d'en savoir toujours davantage ». Dans le *Voyage*, une seule voix se fait entendre, celle du héros-narrateur, représentant des « pauvres de partout » : c'est son regard ou ses commentaires qui nous rapportent tous les autres points de vue. Cela lui confère une fonction de témoins qui dénonce puissamment le mal qu'il découvre autour de lui et souligne que la guerre est partout et la mort partout à l'œuvre : « la vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir ». De fait, omniprésente dans le roman, la mort se retrouve jusque dans le regard des femmes aimées.

Le lecteur d'aujourd'hui mesure mal ce qu'avait de révolutionnaire le style de Céline, lors de la parution de *Voyage* en 1932 ? L'écrivain brise en effet toutes les normes en vigueur dans la langue écrite. Revendiquant un style « antibourgeois », il puise largement dans la langue parlée populaire, dans l'argot, il s'écarte des règles syntaxiques... Cependant, cette écriture aussi vivante que la parole n'a rien de spontané. Elle est le fruit d'un travail très élaboré mêlant l'inventivité, une profonde connaissance du parler populaire, la recherche permanente d'une « petite musique » visant à abolir la distance entre le mot et l'émotion.

Céline a le projet de tout dire, de s'imposer comme l'homme du parler-vrai, de détruire les mythes, et d'abord à celui de la guerre de 1914 dont il dénonce les horreurs et l'absurdité. Mais ce projet comporte un risque : la profération de l'innommable. Ainsi, déjà présent dans le manuscrit d'une œuvre antérieure, la pièce de théâtre *l'Église*, l'antisémitisme de Céline semble plus camouflé qu'absent dans le *Voyage*.

André Malraux (1901-1976)

La réflexion sur la condition humaine constitue l'unité de la vie et de l'œuvre de Malraux. La crise des valeurs occidentales consécutive à la guerre de 1914 le conduit à affirmer, dans *La Tentation de L'Occident*, que « l'homme est mort après le Dieu ». Le sentiment de tragique présent dans ses romans et dans ses essais prend notamment la forme de « farfelu », du non-sens ou de l'indifférence du monde qui rendent dérisoire l'effort des hommes. Cependant, Malraux refuse l'absurde. Car si l'homme est écrasé par la mort ou la matérialité de l'existence, il lui reste la liberté de se révolter et de donner un sens au monde par l'action : « L'homme est ce qu'il fait », affirme Kyo, l'un des héros de la *Condition Humaine*. Inscrit dans le titre, le mot « condition » a certes une résonance métaphysique, mais il touche aussi aux conditions de vie matérielles des hommes. Confrontés à la question du sens de leur vie, les héros tentent de trouver une réponse dans l'Histoire. L'expérience de la fraternité, de la dignité permet à ces personnages issus de Nietzsche et de Dostoïevski de dépasser la solitude et l'angoisse existentielles. D'absurde, la souffrance se transforme en épreuve à valeur rédemptrice. Pour les personnages de Malraux, la révélation du sens de la vie s'accomplit dans la confrontation avec la mort. Ils prennent alors conscience, par leur sacrifice, de la part de grandeur que chaque individu porte en lui et ils accèdent à la dignité. Celle-ci est le contraire de « l'humiliation » et prend une nouvelle dimension dans la fraternité (celle de Katow et des révolutionnaires chinois dans *la Condition humaine*, celle des combattants des brigades internationales dans *L'Espoir*).

Malraux assiste à la faillite du rationalisme positiviste, qui échoue à penser la mutation considérable des conditions techniques de travail et des systèmes de représentation au début du XX^e s. En même temps s'amorce un changement radical du statut de l'artiste, de l'homme de lettres : il lui devient difficile de se penser hors la société, hors l'histoire, de ne pas être touché par les grands affrontements politiques et idéologiques, par le problème essentiel du XX^e s. capitalisme ou socialisme ? Malraux, dilettante et amateur d'art, prend conscience de ce niveau de réalité politique en Indochine, face au problème de libération nationale. Il y défend alors la cause des indigènes, injustement traités par une administration corrompue et possédant tous les pouvoirs, exploitant leur travail pour le profit de quelques-uns. C'est là, dans le journal qu'il publie, que Malraux développe des idées de « communauté culturelle », définissant *l'Indochine* comme « journal de rapprochement franco-annamite ». Mais il s'attaque ainsi à des effets sans en dénoncer la cause. Cette expérience historique comme les échos tout proches des mouvements révolutionnaires chinois rendent évidente l'impossibilité d'une

vie sans inscription dans l'histoire, quelles que soient les amertumes de l'existence.

La présence de la mort est première dans tout texte de Malraux. Dès son second grand roman, *la Condition humaine*, il n'est plus de conquérants possibles, plus d'hommes pour lesquels la mort est un choix, un point final donné à leur action. Mort et souffrance s'entrecroisent tout au long de *la Condition humaine*. D'ailleurs, le texte ne s'ouvre-t-il pas sur un assassinat décrit comme une présence existentielle, lourde et opaque, sorte d'être-là des choses contre lequel nul ne peut agir, semblable à l'étouffement de la forêt tropicale dans *la Voie royale* ? Et l'angoisse qui naît ainsi est déjà un cadre pour l'absurde. Tous les moyens sont bons pour le fuir, le divertissement pascalien par exemple, sous la forme de l'artificialité : fréquentations des cabarets pour Clappique, drogue pour le vieux Gisors. Mais les héros de l'histoire, ceux qui se donnent à la cause révolutionnaire, sont-ils eux aussi « au bord du néant » ? Ce sont des combattants, des hommes d'action, et cependant ces héros de la volonté ne peuvent se fondre totalement dans l'histoire. Ils vivent une dichotomie, que thématise le vieux Gisors entre la volonté, l'action et l'intelligence, la réflexion. Ils ne peuvent parvenir à articuler leur existence et l'histoire, ce que pouvait encore le héros des *Conquérants*, Garine, intelligent simultanément face aux êtres et face aux événements historiques. À partir de cet éclatement, il n'existe plus chez Malraux de révolutionnaire intelligent, c'est-à-dire pouvant penser à la fois ce qu'il fait et sa propre intériorité. Les personnages de *l'Espoir* ne sont que ce qu'ils font, ils ont les figures d'une nécessité objective, la lutte antifasciste, mais ils n'ont plus d'épaisseur psychique. Les personnages de Malraux sont *seuls* : « Pour les autres, je suis ce que j'ai fait », dit Kyo dans *la Condition humaine*. Sa propre dimension n'existe que pour lui-même, elle ne se trouve pas dans ce qu'il fait, pas même dans sa relation à sa femme May. L'amour, l'étreinte ne peuvent qu'être rempart contre la solitude, ils ne la vainquent pas : « On n'aime de quelqu'un que ce que l'on change. » Dans les entrelacs de la mort, de la souffrance humaine se dessine le visage de la condition humaine : impossible conciliation de l'action et du destin qui la dépasse de toutes parts. Si ce n'est l'histoire d'un seul, l'histoire collective peut-elle relayer les échecs individuels, subjectifs ?

Kyo est révolutionnaire pour donner à l'homme « une dignité humaine », à tous les hommes et non seulement à quelques privilégiés. Il faut renverser la condition humaine, qui s'impose à tous, en condition d'homme pour tous. Il faut passer d'un état à une conquête : « Pour eux [le peuple] tout était simple. Ils allaient à la *conquête* de leur *dignité*. » Le peuple, et non plus seulement les chefs, pourrait devenir « conquérant ». Mais le renversement ne s'accomplira pas, le peuple sera trompé par les dirigeants ; Malraux se fait là critique à l'égard de la tactique défensive de l'Internationale communiste,

qu'il avait pourtant défendue en répondant à une lettre de Trotski après *les Conquérants*. Non seulement échouent la tentative de donner sens à la condition humaine par l'histoire, mais aussi le renversement de la condition humaine en condition d'homme libre. Certes, les hommes font l'histoire, tout comme ils ont produit la technique, mais l'histoire comme le progrès technique les abusent finalement, les dépassent en broyant leurs vies, leurs énergies, en les faisant souffrir. Face à cela, il n'est qu'une ressource : l'acquiescement à quelques rares destins d'hommes et la représentation de la figure de l'homme éternel, celle des paysans figés dans leur immuabilité, celle des noyers vieux et nouveaux de l'Altenburg, celle de l'art enfin.

La première manifestation de l'art serait peut-être une marque, la trace d'une forme significative dans une masse informe, brute et par là même inhumaine. Les cultures orientales, celles dont Malraux disait qu'elles étaient une « tentation de l'Occident », sont des cultures profondément artistiques. Elles savent transformer toute expérience en antidestin en fixant toute trace, tout signe dans une pérennité de formes indestructible et consolatrice. Le vieux Gisors de *la Condition humaine*, ami des peintres japonais, le sait bien, lui qui puise à une source inaltérable de bonheur dans la seule contemplation d'esquisses et de tableaux. Les cultures orientales sont entièrement fixées dans la contemplation du monde extérieur façonné, travaillé par elles, elles font rêver l'homme occidental à cette « savante inculture du moi ». L'art est signification qui vient se poser sur l'absurde du monde, il est empreinte et assure l'homme d'autre chose que lui-même. Il ne peut effacer la mort, mais il est « ce chant sacré sur l'interminable orchestre de la mort » (*les Voix du silence*). Il est à la fois ce qui peut lutter contre le temps dans l'instant même de la réalisation de l'œuvre et ce qui reste dans une éclatante et somptueuse pérennité : « Au bleu des raisins de Braque, répond du fond des empires le chuchotement des statues qui chantaient au lever du soleil. » Pour Malraux, il n'est pas véritablement d'histoire de l'art, d'histoire des objets esthétiques, tous sont vus seulement pour ce qu'ils représentent, pour ce qu'ils sont « langage immémorial de la conquête », traduisant ce qu'il y a de meilleur en l'homme. L'art, et plus particulièrement le texte écrit, est ce qui peut révéler en chaque homme le sens de sa dignité.

Fortement ancrés dans l'Histoire, les romans de Malraux prennent parfois l'allure de la chronique d'un chaos événementiel (la grève de Canton dans *Les Conquérants*, la guerre d'Espagne dans *l'Espoir*). À première vue l'accumulation des événements, les techniques narratives mises en œuvre (focalisation inerte, montage des séquences et des plans emprunté au cinéma) servent surtout la dramatisation de l'action. Celle-ci prend sens cependant dans une composition romanesque polyphonique : au héros central du roman traditionnel, Malraux substitue une constellation de personnages dont les

dialogues forment un commentaire permanent de l'action. C'est ainsi que, dans les romans, l'Histoire et la métaphysique ne cessent de se répondre.

Parallèlement à une carrière politique liée au général de Gaulle, d'abord comme secrétaire général du Rassemblement du peuple français (1947), puis comme ministre des Affaires culturelles (1959-1969), Malraux a poursuivi jusqu'au bout sa tentative d'articuler l'histoire et la littérature, le vécu et l'imaginaire (*Antimémoires*, 1967 ; *les Chênes qu'on abat*, 1971 ; *la Tête d'Obsidienne*, 1974 ; *Lazare*, 1974 ; *l'Homme précaire et la littérature*, 1977). Ses cendres ont été transférées au Panthéon en 1996.

1. Quels genres littéraires caractérisent le développement de la prose de l'entre-deux-guerres ?
2. Parlez des particularités du style de R.Rolland.
3. Comment R.Rolland décrit la tragédie d'une génération à travers le destin du personnage principal de son roman *Jean-Christophe* ?
4. Quelles réflexions sur l'art et l'Histoire sont décrites dans *les Thibault* de Roger Martin du Gard ?
5. Quels procédés utilise M.Proust pour décrire ses réflexions sur l'art et sur l'écriture dans *La Recherche du temps perdu* ?
6. Comment est exprimée l'évocation sensuelle de la nature dans l'univers romanesque de Colette ?
7. De quelle manière A.Gide incarne-t-il l'esprit d'un nouvel individualisme ?
8. Quelles tendances montrent-ils la rupture du roman de Gide avec la tradition réaliste et naturaliste ?
9. À quel mouvement idéologique appartient l'oeuvre de F. Mauriac et pourquoi ?
10. Comment expliquer l'opposition entre le Mal et le Bien dans l'oeuvre de G. Bernanos ?
11. Quels traits du récit autobiographique tiennent les romans de F. Céline ? Comment expliquer la violence et la crudité verbales de son style ?
12. Comment expliquer le sentiment tragique et la présence de la mort dans l'oeuvre d'A. Malraux ? Pourquoi Kyo, héros de la *Condition humaine* devient révolutionnaire ?

Théâtre de l'entre-deux-guerres

Le théâtre de la Belle Époque est avant tout un divertissement : théâtre d'idées (*Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau) ; théâtre d'amour (les pièces de Georges de Porto-Riche dominées par les problèmes du couple et les rapports conflictuels entre amour et mariage) ; théâtre gai (Georges Feydeau, maître du vaudeville, Jules Renard – *Le plaisir de rompre*, Georges Courteline – *Le gendarme est sans pitié ...*). Au cours des Années Folles, le théâtre de boulevard continue d'attirer le public bourgeois. Toujours aussi conventionnel, mais brillant et d'une indéniable efficacité dramatique, il voit se continuer la carrière de Bernstein et s'épanouir celles de Sacha Guitry, Édouard Bourdet et Marcel Pagnol. Le premier ne cesse de mettre en scène, en des comédies d'intrigue, de mœurs ou historiques, les dérives de l'amour (*Pasteur, Mozart*). Auteur prolifique, Guitry incarne parfaitement la tradition d'un théâtre de divertissement, virtuose, mais fin. Observateur acide, Bourdet est avant tout un auteur de satire de mœurs (*La Prisonnière, Vient de paraître*). Quant à Pagnol, sa *Topaze*, brillante comédie satirique qui voit un modeste professeur devenir un homme d'affaires cyniques et comprendre que « ces petits rectangles de papier bruissant » que sont les billets de banque représentent « la forme moderne du pouvoir », lui ouvre les portes du succès.

À un moment où la production théâtrale semble incapable de puiser son inspiration ailleurs que dans le schéma étroit du drame réaliste et moraliste, **Paul Claudel** va imposer une dramaturgie plus ambitieuse, à la fois symbolique, imaginative et poétique. Prenant à contre-courant les tendances positivistes qui avaient fortement marqué la vie intellectuelle à la fin du XIX^e siècle, le poète récuse les constructions déterministes d'un Renan ou d'un Taine et lues préfère les perspectives surnaturelles, à la fois vertigineuses et rassurantes, ouvertes par un autre poète : A. Rimbaud.

Au prosaïsme des réflexions sur l'adultère et l'ordre social va désormais se substituer sur la scène une voix lyrique, épique et cosmique, qui trouve son souffle dans l'ampleur du sentiment religieux et son rythme dans les incantations du verset. Animés par une égale certitude mystique, passionnée et triomphante, les premiers drames de Claudel se présentent comme autant de paraboles qui enveloppent les paradoxes d'une philosophie de l'histoire dans les arcades du chaos et du mystère. C'est ainsi que *La Ville* jette un jour lugubre sur une société matérialiste en perdition faute d'avoir su reconnaître Dieu.

On voit le risque qui guette un tel théâtre, nourrit exclusivement de l'autorité du dogme chrétien, du lyrisme de la foi, du scintillement des symboles. À tout moment, le poids de l'intention apologétique menace d'écraser et de paralyser le développement et les rebondissements de l'action dramatique. Or c'est précisément en soulignant la contradiction intime qui

mine la nature humaine que l'Évangile permet à Claudel d'arracher son théâtre à l'érudition théologique et à la dissertation métaphysique. En effet, reconnaître la dualité de l'homme – à la fois déchu et glorieux, égaré dans l'histoire, mais promis à l'éternité, partagé entre la terre et le ciel – c'est dégager une source intarissable de conflits intérieurs qui se prêtent admirablement à la dramatisation littéraire. C'est aussi, implicitement, éclairer le caractère tragique de toute destinée humaine, déchirée entre deux forces opposées : le mal et le bien ; l'esprit et la chair ; la liberté et la fatalité ; l'appel du bonheur terrestre et le dessein de la Providence.

Pour Claudel seule la foi chrétienne peut proposer une valeur immuable : la transcendance de Dieu qui attend de ses créatures ferveur, obéissance et glorification. Dès lors, toute séduction exercée par les sollicitations terrestres écarte l'homme du royaume de Dieu et menace les voies du salut. De toutes les formes de diversion, la plus insidieuse et la plus irrésistible est, sans doute, l'aventure de l'amour humain.

Divertissement et pièces de boulevard ne doivent pas occulter la vitalité créatrice de nombreux artistes qui, unissant les ressources de leurs disciplines, essaient de dépoussiérer le monde théâtral et de l'arracher à ses routines. Apollinaire et Jarry ont ouvert une voie nouvelle à la recherche théâtrale.

Alfred Jarry (1873-1907)

Mêlé à l'activité tapageuse et souvent provocante d'artistes marginaux, ami de Mallarmé et d'Apollinaire, **Alfred Jarry** paraît inclassable parmi les courants réalistes et idéalistes. Il fréquente de nombreux peintres et poètes qui, quelques années plus tard, seront les artisans majeurs de l'aventure surréaliste. A. Jarry ouvre une brèche dans la continuité d'une tradition théâtrale, ses conceptions sont fondées sur quelques refus intransigeants. Sous le titre *De l'influence du théâtre au théâtre*, Jarry rédige en 1896 un article pour le *Mercure de France* où il formule les principes majeurs de sa conception du théâtre. Il refuse d'abord le décor naturaliste, qui est vain, mais sans doute pas aussi « dangereux » qu'un décor exprimant trop évidemment la vision du poète. D'où l'idée de la « toilepeinte » ou de « l'envers de décor », les changements de lieu étant indiqués par un écriteau. Il souligne également l'inutilité du visage de l'acteur, dont on fera avantageusement un masque, en jouant avec la lumière de la rampe, pour atteindre des « expressions simples, universelles ».

D'une part, comme les peintres de la nouvelle génération qui vont bientôt se détacher des exigences d'un art figuratif, Jarry récuse les limites étroites d'une esthétique obsédée par l'imitation scrupuleuse de la vie, par le dogme du vrai, par la représentation servile des apparences. Aux personnages de Balzac cernés dans leur dimension psychologique, puisés dans une réalité

familière et convaincante, Jarry préfère les puissantes figures surgies de l'imagination de Shakespeare.

Refus plus audacieux, encore, le dramaturge, qui revendique la fécondité et la liberté du demiurge, renie tout l'édifice de règles, bienséances et interdits échafaudé à l'âge classique et toujours en honneur en ce XIX^e siècle finissant, malgré l'usure de certaines conventions contestées par le drame romantique. La loi des trois unités, tout particulièrement, est splendidement ignorée.

Refus ultime, La primauté du texte tend à s'effacer, cédant le pas à d'autres éléments scéniques – cris, silences, chansons, mimes, masques, écriteaux – indispensables à l'élaboration d'un théâtre qui se veut total. L'art dramatique d'Alfred Jarry se résume en un slogan : « suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots ». Désormais l'univers théâtral n'est plus qu'une bigarrure de signes.

Conçu dans cette perspective la pièce de Jarry *Ubu roi* se projette hors du temps et de l'espace, relance à son profit un perpétuel mouvement d'expansion ; d'enflure grandiose et grotesque. Aussi confus que soit le déroulement des diverses péripéties de l'action, le roi demeure imperturbablement le centre de gravité d'un monde chaotique et loufoque, lourd d'angoisses métaphysiques, dessiné à l'image de son maître : incohérent, dérisoire, absurde. Le cycle de la geste ubiquie met en scène les aventures énormes du Père Ubu et de son épouse, la Mère Ubu. La geste d'Ubu, sorte d'usurpateur itinérant aux appétits aussi bas qu'inextinguibles, est largement parodique d'œuvres antérieures comme *Macbeth* de Shakespeare et préfigure les pires tyrans du XX^e siècle. La puissance d'Ubu a pour principes la « physique », la « finance » et la « merdre ». Le personnage, qui apparaît en scène dans *Ubu roi* en criant son juron favori, matérialise à tout moment ses appétits inférieurs par son verbe : muni du « croc à finance », du « ciseau à oreilles » et du « petit bout de bois », il menace ses sujets et ne vit que pour sa « gidouille » (son ventre), réceptacle mégalomane de tout l'or, de toute la nourriture et de toute la « merdre » du monde. L'écriture ubuesque cultive la provocation, opère la destruction des règles de la dramaturgie classique par la mise en œuvre d'un comique de l'absurde et de la cruauté.

Antonin Artaud (1896-1948)

Auteur intarissable, militant de la cause surréaliste avant d'être renié par A. Breton, agitateur et provocateur, poète maudit à la sensibilité douloureuse, tragiquement déchirée entre la tension ontologique et le délire pathologique, Antonin Artaud est aussi un éminent homme de théâtre. Acteur, il fait ses débuts auprès de Lugné-Poe, puis collabore avec Dullin. animateur de troupe et metteur en scène, il s'associe à Roger Vitrac pour

fonder en 1927 le théâtre Alfred Jarry. Attentif aux expériences insolites et aux traditions venues de l'exposition coloniale de 1931, convaincu que le théâtre occidental s'est progressivement sclérosé, fidèle aux intuitions d'Alfred Jarry et d'Apollinaire pour affirmer la vocation magique et incantatoire de l'espace scénique, Antonin Artaud plaide pour une esthétique renouvelée, créatrice de grands mythes. Dès lors, pour faire écho aux forces les plus primitives et les plus intenses de la vie, un autre langage est à inventer. Ces réflexions sur une dramaturgie d'avant-garde sont consignées dans une série d'essais commencés en 1932 et publiés en 1938, sous le titre *Le Théâtre et son double*.

Artaud condamne une caractéristique de la tradition occidentale : « l'assujettissement du théâtre à la parole. À la façon d'Apollinaire, mais sur un ton plus didactique il dévalue l'importance du texte écrit par le dramaturge pour lui substituer la virtualité d'un nouveau langage spécifique au spectacle empruntées aux arts plastiques. Loin d'être ainsi dénaturé, le théâtre retrouve la vocation sacrée de ses origines et rompt avec les débats mineurs, d'ordre psychologique ou moral. La scène est le lieu où doit s'exprimer un langage qui, mettant en branle « musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonation, architecture, éclairage et décor », permet de rendre au théâtre la dimension religieuse et mystique qu'il a perdue.

Le théâtre dont rêve Artaud serait un « théâtre de la cruauté ». Expression ambiguë, qu'il a précisée ainsi : « J'ai dit « cruauté », comme j'aurais dit « vie » ou comme j'aurais dit « nécessité », parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique ». Au lieu de s'adresser à l'individu (comme le fait le théâtre psychologique classique) ou à l'homme social (comme le fait Brecht), Artaud veut s'adresser à l'homme total et lui présenter un théâtre total, qui engage jusqu'aux profondeurs de l'être : « le théâtre doit s'égaliser à la vie ». Loin de se réduire à une pratique littéraire, le théâtre doit solliciter tous les pouvoirs du spectacle. Deux conceptions de la cruauté coexistent dans la pensée d'Artaud : il y a certes la cruauté physique, celle qui blesse les corps et fait couler le sang, mais aussi et surtout la cruauté métaphysique, celle qui blesse les âmes et laisse en elles une trace profonde. Artaud a multiplié dans ce but des propositions techniques qui fondent un nouvel art de la scène et dont l'influence a été considérable. Les théories d'Artaud ont joué un rôle déterminant dans la réflexion moderne sur la mise en scène.

Des mythes grecs et le théâtre

L'entre-deux-guerres voit le retour des mythes antiques. Cocteau en est l'initiateur avec *Orphée* (1927). Pendant vingt ans, les pièces aux sujets mythologiques se succèdent, les légendes grecques sont interprétées,

réactualisées et orientées vers des interrogations philosophiques contemporaines. Les mythes de prédilection sont Orphée et Eurydice, Oedipe et Antigone... De nombreux dramaturges reprennent des thèmes empruntés à l'Antiquité légendaire ou historique. Connus sous la forme de mythes, ces thèmes souvent chargés de poésie et de mystère s'adaptent à des situations historiques nouvelles. Tout en illustrant la persistance des conflits et des questions qui les inspirent, les mythes tirent leur force des références historiques, légendaires et religieuses. Leur appartenance à un fonds culturel commun renforce leur signification et met les spectateurs modernes dans la même situation que ceux de l'Antiquité : ils assistent au déroulement d'une lutte dont ils connaissent déjà l'issue. C'est ainsi que Cocteau met en scène Orphée confronté aux problèmes de l'inspiration, dans une tonalité qui mêle fantaisie et tragique. Giraudoux et Sartre reprennent l'histoire des Artides en mettant l'accent, l'un sur le personnage d'Electre, dans ses relations avec sa mère, l'autre sur Oreste, devenu un héros existentialiste aux prises avec sa propre liberté. Anouilh, s'inspirant de Sophocle, met en scène Antigone dans un contexte politique (l'Occupation) qui rappelle le règne de Créon à Thèbes. Dans les deux situations, Antigone incarne la révolte. Camus, enfin, illustre à travers le fou qu'est Caligula, la sanguinaire démesure d'un homme qui ne trouve pas de sens à sa vie.

Jean Cocteau (1889-1963)

Né dans une famille de la grande bourgeoisie parisienne, Cocteau se révèle un poète précoce et brillant (*La Lampe d'Aladin*). Fréquentant les milieux mondains, artistiques et littéraires, il se lie avec Picasso, Stravinsky, Gide et Colette. En 1919, il rencontre Raymond Radiguet et contribue à le lancer dans le monde littéraire. Après la mort de son ami, il cherche une consolation dans l'opium et la religion. Son oeuvre s'enrichit néanmoins : poésie, roman, théâtre, mais aussi dessin et cinéma – il réalise son premier film, *Le Sang d'un poète*, en 1932.

Cocteau n'hésite pas à recourir à la tradition littéraire pour nourrir son oeuvre : Sophocle pour *La Machine infernale*, Stendhal pour *Thomas l'Imposteur*, la légende du Graal pour *Les chevaliers de la Table ronde* (1937). Mais il intègre ces références à sa mythologie personnelle, riche et cohérente : Oedipe et Orphée, comme l'ange Heurtebrise, incarnent les pouvoirs du poète, messenger (ange) qui passe sans cesse d'un monde à l'autre, du visible à l'invisible et de la vie à la mort.

Cocteau a lui-même classé son oeuvre en poésie, poésie de roman, poésie critique, poésie de théâtre. Il considère en effet qu'elle est entièrement placée sous le signe de l'exploration et de l'expression de l'insaisissable mystère poétique. Sa propre vie est elle-même dominée par les préoccupations esthétiques : souvenirs, notes personnelles et réflexions sur la

création se mêlent toujours intimement dans les écrits critiques et autobiographiques (*Le Rappel à l'ordre*, 1926 ; *La Difficulté d'être*, 1947).

À sa manière, Cocteau recherche aussi une magie extravagante, recourant au mimodrame (*Orphée*, *Antigone*), à la structure tragique (*la Machine infernale*) ou même au drame romantique (*l'Aigle à deux têtes*).

Dans *la Machine infernale* (1934) Cocteau s'inspire de *l'Oedipe Roi* de Sophocle, mais avec de libres innovations poétiques. C'est ainsi que le Sphinx se présente sous les traits d'une jeune fille avant de revêtir son apparence monstrueuse. On verra d'autre part qu'au dénouement, si Antigone, modèle de piété filiale, croit guider les pas de son père aveugle, Oedipe est conduit en réalité par le fantôme de Jocaste, sa mère et son épouse, qui s'est donné la mort et ne voit plus en lui que son pauvre enfant aux yeux crevés.

Avant tout soucieux du spectacle, Cocteau a suivi avec passion l'évolution du ballet, collaborant avec Serge de Diaghilev (*Parade*, *le Train bleu*), avec Serge Lifar (*Phèdre*), avec Roland Petit (*le Jeune Homme et la Mort*). Il ne s'est pas contenté de fournir aux musiciens des livrets d'opéras et des arguments de ballets. Il a mis lui-même en scène *les Mariés de la tour Eiffel*, *le Pauvre Matelot*, *Antigone*, *Cœdipus rex*, *la Voix humaine*. Il a tenu le rôle du récitant dans *l'Histoire du soldat* de Stravinski. En 1962, il a dessiné des décors pour *Pelléas et Mélisande*. Inspirateur ou animateur, meneur de jeu ou metteur en scène, du début à la fin de sa carrière, le poète n'a cessé de collaborer avec les musiciens. Son nom est autant inscrit dans l'histoire de la musique et de la danse que dans celle de la littérature.

Cocteau éclaire une époque, en lui donnant, avec le goût de la liberté, l'occasion de regarder sans cesse « ailleurs ». Son élection à l'Académie française en 1955 et la publication de ses œuvres dans « La Pléiade » en 1999 apparaissent comme une réponse à l'injonction de Diaghilev en 1913 : « Étonne-moi ! »

Jean Giraudoux (1882-1944)

L'œuvre de Jean Giraudoux s'inscrit, pour l'essentiel, dans l'actualité de l'entre-deux-guerres, dont, grâce à sa carrière de haut fonctionnaire, il est témoin privilégié. C'est grâce à lui qu'à l'approche des années 30 la production théâtrale s'est progressivement détachée des thèmes et schémas de la scène de boulevard pour forger ou renouveler de puissants mythes. Ce diplomate, placé au Quai d'Orsay sous l'autorité de Saint-John Perse, est aussi un passionné de littérature, de culture et de civilisation allemandes. Lecteur enthousiaste de Novalis et Hoffmann, fasciné par les nuances paradoxales de l'âme germanique qui mêle sensibilité rêveuse et propension à la démesure, le romancier débutant, surnommé l'Enchanteur par ses admirateurs les plus fervents, Giraudoux conçoit l'œuvre dramatique comme

une délicate féerie où le public, appelé par les mécanismes d'une catharsis à se dépouiller de la médiocrité quotidienne, découvre un monde imaginaire peuplé de figures mythiques. Esprit sceptique, convaincu que l'intelligence humaine est incapable de percevoir les grands mystères qui entourent la création, le poète se résigne à capter la surface des choses et des êtres, ne retient d'un monde apparemment vidé de substance profonde que les couleurs changeantes, les formes précaires, les états provisoires. Art du scintillement et de l'instantané, l'écriture giraudoulienne paraît vouée au simple relevé de sensations et d'impressions. Toutefois, ce style impressionniste n'est jamais gratuit : du réseau de fantasmagories tissé par l'illusionniste finit par se dégager le fil conducteur d'une pensée.

Réfractaire aux grands systèmes intellectuels, la méditation de Giraudoux, à la fois modeste et subtile, se défie des vastes constructions dramatiques élaborées avec toute la rigueur qu'exige la progression d'une intrigue ou l'illustration d'une idéologie. Du brassage fantaisiste des symboles ou des mythes se dégagent quelques thèmes majeurs entrelacés de variations feutrées : les paradoxes de la condition humaine, les interrogations sur la mort, le destin, la liberté, le bonheur, dessinent ainsi les grandes lignes d'une réflexion ondoyante et fugace, dont la modulation est plus musicale que logique.

Mieux que tout autre, sans doute, le talent du dramaturge sait décrypter les incohérences du monde, orchestrer intuitions, doutes et chimères, accorder des voix contraires. C'est du dialogue que surgit la vérité ; or la pensée de Giraudoux ne peut se façonner que du dialogue incessant des contraires : l'Allemagne et la France ; l'humain et le divin ; l'exigence et le compromis ; la guerre et la paix ; la politique et la morale ; le masculin et le féminin ; la liberté et la fatalité ; le permanent et le transitoire ; la fantaisie et le tragique. Ces antithèses désignent un même conflit, apparemment insoluble : il oppose invariablement les vastes aspirations des hommes à la dérisoire réalité qui leur est échue. Déclaré ou détourné, le poids écrasant du destin ne cesse d'infléchir la dialectique giraudoulienne.

Ancien combattant de la Première Guerre mondiale et pacifiste convaincu, Giraudoux dénonce dans son œuvre les horreurs et l'absurdité de la guerre. Si *Adorable Clio* évoque des souvenirs de fraternité liés à la Grande Guerre, l'œuvre giraudoulienne est surtout dominée par l'échec du dialogue entre la France et l'Allemagne, que tentait d'esquisser *Siegfried et le Limousin*. Les pièces, par les situations qu'elles mettent en scène, n'échappent pas non plus à l'actualité du temps : *La guerre de Troie n'aura pas lieu* montre l'impossibilité d'échapper à la guerre ; *Electre* s'ouvre sur un conflit familial, puis s'élargit au conflit entre cités, et se termine par la guerre ; *Sodome et Gomorrhe* (1943) prophétise la fin du monde : « Qu'ils en profitent vite ! Ce ne sera pas long ! Et le spectacle qui va suivre risque d'être

affreux ! » (Prélude) ; dans *la Folle de Chaillot* se retrouvent les politiciens et affairistes responsables de la guerre, déjà dénoncés dans *Pleins pouvoirs*.

L'univers de Giraudoux est d'abord celui de la province française où il a passé son enfance et à laquelle il est toujours resté très attaché. Toute l'action d'*Intermezzo* se déroule dans une petite ville du Limousin, dont la vie quotidienne est caricaturée à travers les personnages du Maire, du Droguiste ou du Contrôleur. Cependant, à l'opposé de cette humanité moyenne, excite la tentation de la fugue dans le surnaturel, de la communion avec le merveilleux issu de mythes divers. Les divinités germaniques apparaissent surtout dans *Ondine*, mais sont déjà en germe dans le *Spectre d'Intermezzo*, qui tente d'entraîner Isabelle hors du monde des hommes. On retrouve la mythologie grecque dans *L'Amphitryon 38* où sont évoquées les liaisons de Jupiter avec Lédè et Alcèmène, ainsi que dans *Electre*. Chez Giraudoux, le surnaturel est une forme d'évasion hors de l'étroitesse du monde humain, mais c'est aussi l'occasion de redonner vie aux légendes tragiques de l'Antiquité.

L'adaptation des mythes grecs dans le théâtre de Giraudoux

Dans l'épopée homérique (*Illiade* et *Odyssée*) ou dans le théâtre tragique grec d'Eschile, Sophocle et Euripide, les dieux représentent les forces cosmiques que les hommes ne peuvent ni comprendre ni maîtriser. Le poids qu'ils font peser sur l'existence des mortels les investit d'un prestige redoutable et sacré. « Quand un dieu veut du mal à un homme, celui-ci a beau être fort, il ne peut lui échapper » (Sophocle). Chez Giraudoux au contraire, l'image de terreur et de vénération attachée au divin est discréditée. Ainsi dans *L'Amphitryon 38*, le dieu Jupiter est-il rabaissé au rang de séducteur éconduit. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, les déesses Aphrodite et Pallas se ridiculisent en confiant à la messagère Iris des réponses contradictoires. Quant à l'oracle de Zeus, il est simplement incohérent. Dans *Electre*, les dieux perdent leur redoutable pouvoir pour être relégués au rôle d'aimables esthètes. À l'autorité inflexible des dieux, Giraudoux a substitué les caprices du destin, maître de l'Univers. « Je ne sais pas si les dieux veulent quelque chose, mais l'univers veut quelque chose. Depuis ce matin, tout me semble le réclamer, le crier, l'exiger » (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*).

Dans les mythes grecs, le destin se déchaîne contre un petit nombre de victimes désignées, coupables d'arrogance, de démesure : c'est le cas, par exemple, de la famille des Atrides qui expient le crime de leur aïeul. Dans l'œuvre de Giraudoux, en revanche, peu importe la nature du destin, qu'il soit convergence de déterminismes historiques incontrôlables ou qu'il soit incarné par un humain obsédé par une exigence supérieure ; ses effets sont d'une ampleur qui prend pour cible non seulement les individus, mais encore cités

ou royaumes : Argos ou Troie. C'est donc l'humanité entière qui devient l'enjeu du conflit tragique réputé insoluble parce qu'il met face à face animées d'intentions opposées.

1. En quels genres le théâtre de l'entre-deux-guerres se développe-t-il ?
2. Comment expliquer le divertissement de formes et de genres du théâtre de Paul Claudel ?
3. Quelles nouveautés théâtrales réclame le théâtre d'Alfred Jarry ?
4. Quels procédés utilise Antonin Artaud pour former « le théâtre de la cruauté » ?
5. Quels procédés du théâtre antique sont représentés dans l'oeuvre de Jean Cocteau ?
6. Comment se réalise l'adaptation des mythes grecs dans le théâtre de Giraudoux ?
7. Comment le théâtre de l'entre-deux-guerres a-t-il influencé le développement du surréalisme et du Nouveaux théâtre ?

L'existentialisme

Les années qui ont suivi la Libération ont vu une philosophie, l'existentialisme, dominer la pensée française, régner sur le roman et le théâtre, et tendre à jouer un rôle politique, soit en accord, soit en opposition avec le marxisme. Dernier stade de la vulgarisation, le terme a même servi à qualifier une mode : il fut un temps où tel café de Saint-Germain-des-Prés, telle chanson, tel débraillé moral ou vestimentaire passaient pour « existentialistes ». Pour significatifs qu'ils aient été, cet engouement, ces avatars inattendus sont déjà tombés dans l'oubli, ce qui permettra peut-être de discerner plus aisément l'intérêt de la doctrine et l'ampleur de ses répercussions sur les lettres françaises. L'influence de la philosophie sur la littérature n'est certes pas un fait nouveau dans le pays de Descartes, mais elle est particulièrement frappante en l'occurrence, car la nature même de l'existentialisme l'amène à s'exprimer par l'œuvre d'art, roman ou drame, autant que par le traité théorique.

L'existentialisme est un courant de pensée diffus plutôt qu'une doctrine philosophique unifiée et systématique, il rassemble des philosophes qui ont en commun de privilégier la description de l'existence humaine, de son sens et de ses possibilités, en refusant le secours des métaphysiques constituées. Vers 1945 l'existentialisme, identifié à Sartre et au groupe des Temps modernes, est devenu aussi mouvement littéraire, en même temps qu'il affirmait avec force la nécessité de l'engagement.

À la différence de la philosophie traditionnelle, surtout préoccupée de définir la nature de l'homme ou le principe vital, l'existentialisme place au premier plan l'existence individuelle dans son originalité foncière. Il s'avère difficile de définir les êtres et les choses parce que tout évolue sans cesse. Chaque homme doit donc s'assumer seul et, en l'absence de tout repère, cette liberté inspire parfois une certaine angoisse. La réalité n'a que le sens que l'homme peut lui donner en prenant conscience de sa contingence et de ses préjugés culturels.

L'existentialisme met l'accent sur l'existence, opposée à l'essence qui serait illusoire, problématique, ou du moins aboutissement et non point de départ de la spéculation philosophique. La donnée immédiate, perçue d'ailleurs dans l'angoisse, est l'existence ; l'absolu, s'il n'est pas simplement l'irréversible, serait à construire, à conquérir indéfiniment. Selon la formule de Sartre, « *L'Existence précède l'Essence* ».

Les existentialistes français se recommandent du Danois Soeren Kierkegaard, auteur du *Concept d'angoisse*, et doivent beaucoup aux philosophes allemands Heidegger, Jaspers, Husserl. « L'originalité de Sartre, écrit Simone de Beauvoir, c'est que, prêtant à la conscience une glorieuse indépendance, il accordait tout son poids à la réalité » : aussi fut-il vivement

impressionné par la phénoménologie de Husserl qui, par un retour au concret, entend « dépasser l'opposition de l'idéalisme et du réalisme, affirmer à la fois la souveraineté de la conscience, et la présence du monde, tel qu'il se donne à nous ».

Jean – Paul Sartre

Célèbre fondateur et représentant de l'existentialisme athée français, promoteur d'une pensée et d'une action souvent contradictoires et contestables, Sartre a été l'une des personnalités proéminentes de la culture européenne au XX^e siècle. Philosophe, romancier, dramaturge, critique littéraire, journaliste et militant politique, il a influencé profondément la spiritualité contemporaine et a marqué aussi un moment d'exception dans l'histoire de la littérature française.

L'existentialisme de Sartre repose sur un postulat qui lui apparaît comme une évidence : *l'existence de l'homme exclut l'existence de Dieu*. Il ne saurait être question d'une nature humaine préexistante : *l'homme est l'avenir de l'homme, l'homme est ce qu'il fait*. Voilà en quoi Sartre peut affirmer que « l'existentialisme est un humanisme », quoiqu'il n'ait que railleries pour l'humanisme traditionnel qui, sous ses diverses formes, se réfère toujours à une nature humaine.

Ainsi selon Sartre: « Tout ce que fait l'homme est donc un acte de liberté puisqu'il est seul à décider ». « L'homme est condamné d'être libre », souligne Sartre dans son œuvre philosophique *L'Être et le Néant*. Mais le problème de la liberté ne se pose pas dans l'abstrait, car nous sommes toujours en situation obligés de prendre position par rapport à une situation donnée. Si nous ne prenons pas position, c'est encore un choix: « ne pas choisir, en effet, c'est choisir de ne pas choisir » (*L'Être et le Néant*). « Seuls donc nos actes nous jugent ». L'existentialisme de Sartre est une philosophie qui tend vers l'action. Sartre parle d'un homme libre des valeurs bourgeoises et traditionnelles. Selon lui, « celui qui par commodité, accepte ces valeurs, parce qu'elles sont héritées du passé, ne se comporte pas comme un être libre ».

Constitué, en partie, comme une réaction à l'idéalisme rationaliste de souche cartésienne ou néo-kantienne, l'existentialisme athée de Sartre est une théorie de l'Être. L'Être est par excellence l'indéfinissable; étant le concept le plus général, il n'a pas de genre prochain ni de différence. De plus, toute définition doit obligatoirement employer la copule est. Il est *l'être-en-soi* la seule énonciation possible qu'il tolère c'est qu'il *est*. Ainsi, l'Être n'est pas voué à l'intellection. Il n'est accessible qu'à une compréhension intuitive de la conscience.

Sartre développe une phénoménologie de la conscience, qui est une liberté qui institue le sens dans le monde. Elle n'est pas identique à elle-

même; de par sa nature engagée dans un devenir perpétuel, elle *existe*. La conscience a l'avenir devant soi et se projette en avant; en tant que projet elle est *l'être-pour-soi* (ou *le pour-soi*). Elle existe tout d'abord et ensuite, du fait de sa liberté, se donne une série de déterminations (par des choix successifs) en acquérant son essence. La proposition « *l'existence précède l'essence* » (inversion évidente de la philosophie platonicienne) est le postulat suprême de la pensée de Sartre. C'est pourquoi « l'homme est l'avenir de l'homme », il « est ce qu'il se fait » parce qu'il est « condamné à être libre ». Poussée continuellement devant un nouveau choix, la conscience n'éprouve sa liberté qu'à travers cette tonalité affective qu'est l'angoisse.

Son premier roman *La nausée* est une variation sur le thème de l'absurde qui est présenté sous la forme d'un journal intime tenu par le héros Antoine Roquentin. L'action se passe à Banville, ville fictive, qui évoque pourtant le Havre, où Sartre a été professeur. Roquentin fréquente la bibliothèque pour rédiger une biographie sur un aristocrate du XVIII^e siècle. Mais son travail ne l'intéresse pas. Ses recherches historiques lui paraissent vaines et qu'il finira par les abandonner. Il note dans son journal intime ses réflexions désabusées, car il ne voit plus que le côté grotesque des choses. Le personnage est submergé progressivement par un état de nausée qui le plonge dans des expériences extatiques à valeur révélatrice. Roquentin essaye en vain de clarifier logiquement ce qui lui arrive : « Je suis, j'existe, je pense donc je suis ; je suis parce que je pense, pourquoi est-ce que je pense ?... ».

La politique et la morale inspirent le théâtre de Sartre, dont les héros se montrent capables ou non d'endosser les conséquences de leurs actes. Le tragique résulte de la difficulté à réaliser une action lucide. Avec sa première pièce de théâtre, *Les Mouches* (1943), Sartre procède à une réinterprétation existentialiste du mythe grec des Atrides. Le véritable thème du drame c'est l'histoire d'une conversion à la liberté. Après un exil de quinze ans, le jeune Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, revient dans sa ville natale qu'il ne connaît point. Égisthe et Clytemnestre, assassins de son père, règnent tranquillement sur un peuple auquel ils ont infligé le remords perpétuel de leur crime. Le trajet que parcourt Oreste mène d'une liberté inconsistante, caractérisée par une disponibilité vide et insensible à renforcement, vers une liberté-en-situation avec son corollaire, la responsabilité totale à l'égard de l'option assumée. Si, au début, Oreste se sent étranger, il arrive finalement, par suite d'une révélation fondamentale, à l'évidence de sa liberté-pour-quelque-chose qui anéantit toute immixtion éventuelle du pouvoir divin. En s'identifiant à cette nouvelle liberté, Oreste transgresse l'ordre moral fondé sur le sens conventionnel du Bien et du Mal et invente une issue plus qu'il ne la choisit (car le choix se définit et reste toujours dans le cadre d'un état antérieur). Il commet donc le double meurtre et assume consciemment son acte justicier en tant qu'acte bon; par contre, le peuple d'Argos exécute ce

crime perpétré au nom de la morale commune tout comme Electre s'en repent pétrifiée d'horreur. La parabole qui achève la pièce suggère la dimension prométhéenne de l'acte accompli par Oreste; par la punition des coupables, la ville a été délivrée des remords (symbolisés par les mouches), mais le sauveur doit s'exiler pour toujours afin d'éviter le retour à la situation initiale. Sa tragédie consiste dans cette solitude de la conscience qui le sépare à jamais de ses semblables. Dans *Les Mouches* c'est l'aspect irréductible du *pour-soi* qui est mis en évidence : le héros partira seul, incompris, avec son acte bon et injustifiable.

Huis-clos (1944) aborde, sous un certain jour, le thème : la relation réciproque des consciences. Structure essentielle de la subjectivité (c'est-à-dire du *pour-soi*), l'être-pour-autrui devient une source intarissable de conflits dès que l'homme tente de contourner sa plus intime possibilité existentielle - la liberté responsable. À la place du reflet rassurant qui le dispenserait de vivre constamment dans l'angoisse du choix, il s'expose souvent à ne plus recevoir en retour qu'un regard tortionnaire jugeant impitoyablement de ses actes. La mauvaise conscience des trois personnages - Garcin, Estelle, Inès - réunis après la mort (et ne subsistant que par la convention dramatique) dans une chambre infernale aux apparences plutôt familières, s'avérera vulnérable à la présence maligne d'autrui-inquisiteur. Aucune issue n'est octroyée à ces êtres pris dans un engrenage diabolique qui les rend à la fois victimes et bourreaux ; leur vie s'est irrévocablement fermée derrière eux et, faute de pouvoir accéder à un nouvel acte qui en modifierait le sens, chacun sera livré au jugement éternel des autres. La conclusion accablante de la pièce : « L'enfer c'est les autres » ne vise pas à être une sentence universelle, car, sur la terre, une individualité vivante a toujours la possibilité de rectifier la signification de son existence à condition d'assumer librement la responsabilité de ses actes passés et futurs.

Avec la pièce *Morts sans sépulture* (1946) le théâtre sartrien insère la conscience dans l'histoire réelle. Le conflit n'a plus lieu dans l'atmosphère pure et raréfiée des entités abstraites ; l'impact de la réalité immédiate (un épisode de la Résistance), accompagné d'un nouveau thème, celui de la torture corporelle, introduit une tension dramatique particulière. Dans ce drame, la conscience d'une condition commune qui engendre la solidarité surmonte la doctrine plutôt « individualiste » de l'existentialisme sartrien. *Morts sans sépulture* annonce déjà la réorientation idéologique de l'auteur qui marquera de façon décisive sa pensée ultérieure.

Au cours des années 1943-1947 Sartre a écrit une trilogie nommée *Les chemins de la liberté*. En 1943 a paru le premier livre *L'âge de raison*, en 1945 *Le surcils*, en 1947 *La mort dans l'âme*.

Dans *L'âge de raison*, il s'agit du héros Mathieu Delarue, qui est un professeur de philosophie de trente-cinq ans, chez qui l'esprit critique a ruiné

le sens de l'action. Il a refusé de se marier; il exerce sa profession sans enthousiasme; il aime écrire, mais ne se décide pas à faire un ouvrage. Il a rompu avec son milieu bourgeois et éprouve des sympathies pour le communisme sans être pourtant membre du Parti. Mathieu ressemble à Roquentin de *La nausée*. Il est individualiste et désespéré.

Dans *Le sourcis* (1945) Sartre introduit la notion de « situation » d'après laquelle se déterminent les individus. La situation dans laquelle il place ses personnages est la crise européenne de 1938, c'est l'approche de la guerre. Mathieu ressent l'approche de la guerre comme une délivrance, un nouveau point de départ. Mais la guerre n'a pas lieu, c'est le « souci » et Mathieu en éprouve une déception, car il se trouve seul avec ses conflits intérieurs.

Dans *La mort dans l'âme* (1947) il parle déjà de la guerre qui a éclaté. Mathieu est mobilisé. En juin 1940, au cours de la débâcle de l'armée française, il prend part à une mission pour retarder l'ennemi. Cette décision correspond au désir d'accomplir « un acte qui engage et qu'on ne comprend jamais tout à fait ». Il découvre dans l'action le chemin de la vraie liberté. À la fin du livre, Mathieu se trouve entre deux dilemmes: se cacher dans une cave pour se protéger des balles ou continuer à lutter. Il a choisi l'action de lutter. Il monte sur un clocher d'où il peut tirer. Il a fait son choix, car il est libre. Il meurt. Ainsi il se sent libre même dans la mort

En 1964 Sartre a écrit une autre œuvre autobiographique sous le titre *Les mots*. Dans cet ouvrage l'auteur évoque les dix premières années de sa vie. Ici il parle de la recherche de ses débuts d'écrivain en montrant que les mots, les lignes, l'écriture ont toujours joué un grand rôle dans sa vie d'enfant. Dans cette autobiographie l'auteur dénonce son aptitude à jouer la comédie. Il met en scène ses propres illusions et pratique une constante autodérision. Mais cette parodie, très travaillée, trahit la volonté d'imposer au lecteur la construction d'un Sartre en partie imaginaire. Enfin, l'abandon de l'illusion littéraire au profit de la vérité marxiste laisse sceptique sur la lucidité de l'auteur. Cet adieu à la littérature se devait d'être littéraire au sens sartrien du terme, car très travaillé et suggestif.

Simone de Beauvoir (1908-1986)

Simone de Beauvoir, la compagne la plus médiatisée de Sartre, s'inscrit dans le courant existentialiste. Dans les années 1950-1970, elle est l'une de ces grandes figures d'intellectuels qui, par leur engagement moral, philosophique et politique, ont influencé la jeunesse. Son œuvre en reste très marquée, qu'il s'agisse d'exposer directement des théories ou de les incarner dans des personnages.

Sa carrière littéraire commence en 1943 avec *l'Invitée*, roman qui renouvelle le thème éternel de la jalousie : subissant l'existence de l'Autre « comme un irréductible scandale », Françoise tuera Xavière, « l'Invitée » dont elle ne peut supporter ni l'immixtion entre elle et Pierre ni la présence critique, qui lui semble anéantir son autonomie morale. *Le sang des autres* (1944), par exemple, raconte l'histoire du chef d'un réseau de la résistance, qui, s'apercevant que ses décisions ont provoqué la mort d'autrui – y compris de la femme qu'il aime – décide d'assumer pleinement ce destin. De même, le roman *Les Mandarins* (1954) met en scène, à travers des héros fictifs, les interrogations de l'auteur sur le rôle social des intellectuels. Malgré leur didactisme, on peut reconnaître à ces œuvres un style précis, concis qui, allié à une analyse psychologique sans concession, témoigne de l'influence du journalisme sur le genre romanesque.

C'est dans *le Deuxième Sexe* (1949), un essai de mille pages, que la pensée féministe de Simone de Beauvoir donne sa pleine mesure par l'analyse, directe et énergique, des préjugés relatifs à la condition féminine. Si, à l'époque, l'ouvrage fait scandale, il devait connaître un retentissement énorme à partir des années 1970 et influencer durablement le mouvement des femmes.

On retient surtout, des œuvres de Simone de Beauvoir, celles qui laissent la plus large part à une autobiographie directe et sincère. Lorsqu'elle se trouve vers le genre des mémoires, c'est l'histoire intime d'une personnalité réelle qu'elle livre, depuis les difficiles luttes de l'adolescence contre un milieu familial et social hostile à ses aspirations anticonformistes (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958), jusqu'à sa vie quotidienne de femme engagée dans le combat philosophique et dans le combat politique, et à l'affirmation, dans le respect du choix des autres, d'une féminité dégagée de la famille et des enfants, et épanouie.

Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir relèvent aussi son émerveillement toujours renouvelé pour la lecture (*Tout compte fait*), et la découverte progressive de la vieillesse – perte du corps, pression social – qu'elle accepte avec sérénité, mais non sans se révolter contre des préjugés qui ont toujours cours. Ces œuvres disent également la familiarisation avec la mort, la sienne et celle de ses proches (*Une mort très douce*).

Albert Camus (1913 – 1960)

Albert Camus est né en Algérie. Il n'a pas connu son père, mort à la guerre en 1914, passe toute son enfance avec sa mère (cette femme « qui se taisait toujours ») dans un quartier populaire d'Alger, « à mi-distance de la misère et du soleil ». Il suit des études de philosophie tout en pratiquant

passionnément le théâtre. Atteint de tuberculose, il ne peut se présenter à l'agrégation, mais la publication de son premier essai philosophique *L'envers et l'endroit* et la préparation d'un roman, *la Mort heureuse* marquent le début de sa carrière littéraire.

Au moment de la déclaration de la guerre, il veut s'engager dans l'armée. Mais il n'est pas pris pour raison de santé. Depuis il est obligé de quitter Algérie à cause de ses opinions politiques et s'installe à Paris où il travaille comme journaliste. En 1941, il entre dans le mouvement de Résistance où il est chargé de la rédaction d'un journal clandestin *Combat*. Pendant la guerre d'Algérie, il écrit des articles sur des problèmes de l'Afrique du Nord. En 1957 Camus reçoit le prix Nobel. Le 4 janvier 1960, il est tué dans un accident d'automobile.

L'œuvre de Camus est variée : composée de romans, de nouvelles, de pièces de théâtre et d'essais, elle s'alimente à divers genres tout en développant un propos philosophique de manière assez linéaire. Sur les rapports entre littérature et philosophie, Sartre, contemporain et contradictoire de Camus, déclarait : « J'aurais rêvé de n'exprimer mes idées que sous une forme belle – je veux dire dans l'œuvre d'art, roman ou nouvelle. Mais je me suis aperçu que c'était impossible. Il y a des choses trop techniques, qui exigent un vocabulaire purement philosophique ». Camus, au contraire, insiste dans le *Mythe de Sisyphe* sur « l'arbitraire de l'ancienne opposition entre art et philosophie ». Pour lui, on philosophe pleinement dans l'art. « L'œuvre d'art incarne un drame de l'intelligence ; mais elle n'en fait la preuve qu'indirectement ». Camus souligne par-là que l'œuvre d'art ne doit pas être une œuvre à thèse : elle ne doit pas être du côté de « l'explication » mais de « l'expérience » ; elle n'est pas faite de « raisonnement » mais « d'images ». Elle est le lieu où « la pensée abstraite rejoint enfin son support de chair ».

L'Eure de Camus écrite vers 1942 compose un cycle de l'absurde. Le mot n'est pas péjoratif : dans le *Mythe de Sisyphe*, l'écrivain parle d'œuvre absurde pour désigner l'œuvre d'art qui sait réfléchir à la condition de l'homme en renonçant aux « prestiges » de la pensée. « Ce qui me nie dans cette vie, c'est d'abord ce qui me tue. Tout ce qui exalte la vie, accroît en même temps son absurdité ». Le monde apparaît alors, au seuil de la mort, dans sa beauté sensible. Or il n'existe pas d'autre monde. Le seul bonheur accessible à l'homme est de communiquer avec cette terre.

La mort et le « silence du monde » confrontent l'homme à l'absurdité de sa condition. Mais si l'homme n'accède pas à la conscience de l'absurde, il ne pourra le surmonter, il sera tel « un homme qui parle au téléphone, derrière une cloison vitrée ; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit ». (*le Mythe de Sisyphe*). Si la

narration de *l'Étranger*, jusqu'alors impersonnelle bien qu'il s'agisse d'un roman en-je, devient lyrique dans les dernières pages, c'est parce que Meursault touche à cette conscience de l'absurde. Quant à l'empereur Caligula, sa cruauté n'est que la manifestation noire d'une aspiration à l'absolu, par sa tyrannie, il n'exprime pas seulement l'absurdité de sa condition, il révèle aussi la lâcheté et l'enfermement des autres.

Le manifeste *le Mythe de Sisyphe* montre l'idée de Camus, selon laquelle le monde est absurde, mais l'homme cherche pourtant à construire sa vérité et son bonheur. Dans cet essai philosophique, les dieux ont condamné Sisyphe à rouler sans cesse une pierre au sommet de montagne. Mais dès qu'il atteint ce sommet, la pierre retombe. Ainsi, les dieux ont pensé qu'il n'ait pas d'une punition plus terrible qu'un travail inutile. Le mythe est pour Camus une image universelle de la vie humaine. Camus pose la question: « Que faisons-nous? Seulement un travail inutile ». L'auteur a choisi ce mythe antique pour montrer la vie comme une sorte de l'absurde. Il prétend que dans le monde absurde l'homme n'ait qu'un étranger. Tout de même, le travail de Sisyphe est bien héroïque, et sa grandeur consiste en ce qu'il sait que la pierre retombera de nouveau.

La même année 1942 Camus a écrit un roman sous le titre *L'étranger*. Le héros du roman est Meursault. Il est un modeste employé au bureau. Au début nous voyons son existence quotidienne et plate. Meursault reste passif et indifférent. Il a quelque part une mère malade qui meurt avec le temps. Il va enterrer sa mère sans aucune émotion. Pendant l'enterrement il pense quand tout sera fini et il pourra aller se coucher et dormir deux heures. Meursault est indifférent envers la jeune dactylo Marie.

Le hasard et les circonstances font de Meursault un meurtrier malgré lui. En se trouvant sur la plage, il tue un arabe. Il est jugé et condamné à mort. Quand le prêtre vient le confesser, Meursault crie le non-sens de tout. Ayant exprimé sa colère il trouve finalement l'apaisement face à l'indifférence du monde. Il est à noter que l'action de Meursault n'est pas méditée et raisonnable. On ne le comprend pas, car il est étranger pour tous. Il est une victime des forces absurdes, anonymes et secrètes. Sa mort n'a pas de sens aussi bien que sa naissance et sa vie. Ainsi, selon Camus, la vie est absurde et l'homme est sa victime.

Les années de la Résistance donnent à Albert Camus l'expérience d'une idée collective. L'expérience des années de guerre lui inspire des idées nouvelles. Le cycle de l'absurde laisse place à une réflexion sur l'engagement. À travers les personnages de son roman *La peste* se poursuit la recherche, initiée dans *L'étranger*, d'une morale. Celle-ci prend comme valeur fondamentale le sentiment chez l'homme de sa propre humanité et de la nécessité de la lutte. Les personnages du roman répondent à ce sentiment

de diverses manières. Le docteur Rieux, représentant pudique de l'auteur, est le narrateur oblique de la mise en quarantaine d'Oran, ville atteinte par une peste bubonique qui est aussi bien morale. Rieux veut être un homme en combattant la maladie des autres. Le personnage de Tartou, moins ambitieux, veut être un « saint sans Dieu » et il se voue aussi à l'action. Mais c'est le modeste Grand qui sera peut-être ce saint. Enfin, le Père Paneloux accède à un doute que n'avait pas l'aumônier de *L'étranger* : il doit concilier le spectacle des souffrances qu'il tente de soulager, et sa confiance en la bonté de Dieu. *La Peste* est ainsi la chronique minutieuse des réactions de plusieurs hommes à l'enfermement et à la proximité de la mort. C'est la retranscription de leurs dépositions et de leurs confidences, c'est l'examen moral de la fraternisation de ces « concitoyens ». Les personnages agissent, mus par un même humanisme. C'est le sentiment de leur humanité commune et irréductible qui permet la révolte, comme la formule Camus dans *L'Homme révolté*. « Je me révolte, donc nous sommes », écrit-il, en expliquant : « L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ? » C'est contre l'existentialisme de Sartre que Camus déploie cette proposition, c'est-à-dire contre les philosophes qui définissent l'engagement comme construction de soi dans la seule action.

La Peste, un récit symbolique, est considéré comme l'occupation fasciste. Les événements de ce roman se sont produits dans une ville algérienne Oran. C'est une ville ordinaire, sans pittoresque et sans végétation, tout proche de la mer. Camus énumère au commencement du roman l'histoire de la peste dans le monde et la quantité de victimes qu'elle a emportés. Nous sommes au mois d'avril et voilà que des rats, de plus en plus nombreux, sortent de leurs cachettes et viennent mourir dans les rues. Les habitants sont choqués et surpris et accusent leur municipalité d'incurie.

Nous voyons le docteur Bernard Rieux qui accompagne sa femme malade à la gare, car elle part pour une station de montagne. Nous y voyons aussi un journaliste parisien Rambert qui vient enquêter à Oran sur la misère des Arabes. Camus nous présente les autres personnages – Tartou, Othou, Grand, le Père Paneloux, jésuite. La première mort est la concierge de Rieux. La presse ne parle pas des morts. Mais le nombre des décès par fièvre augmente. Le vieux docteur Castel, qui a exercé quelque temps en Chine affirme nettement à Rieux : « C'est la peste ». Rieux recommande de sérieuses mesures d'isolement. L'épidémie qui a paru reculer un moment, reprend de plus belle : 22 morts en un seul jour. On est obligé de fermer la ville. Chaque jour le docteur Rieux doit ordonner et souvent imposer l'hospitalisation de nouveaux malades, malgré les protestations des malades.

Les autorités ecclésiastiques décident de lutter contre la peste par leurs propres moyens, en organisant une semaine de prières collectives.

L'été s'installe sur la ville, les grandes chaleurs écrasantes. Le nombre de morts augmente chaque jour. Le journaliste Rambert ne peut pas partir, car la ville est fermée. Rieux fait tout son possible pour arrêter la peste. Il organise des équipes sanitaires parmi les volontaires. Tous les membres des équipes continuent comme ils peuvent à diagnostiquer, à isoler, à organiser. On s'est procuré un sérum et le docteur décide de l'essayer sur un petit garçon. Malgré cela l'enfant meurt.

Vient le mois de décembre et l'épidémie commence à régresser. Au mois de janvier, la préfecture a annoncé que les portes de la ville seraient ouvertes.

Le livre de Camus a la forme du récit mené par le docteur Rieux. Lui, il est le plus actif et dirige l'activité des autres.

La peste symbolise l'existence physique, morale et sociale. Dans le texte Camus pose une question: « La peste c'est la vie et voilà tout ? ». La peste à Oran a révélé l'égoïsme, la haine et la douleur des hommes. La peste a organisé aussi les hommes pour la lutte collective. Ainsi, la peste est devenue l'affaire de tous.

En même temps les idées du roman sont contradictoires. On comprend qu'il faut lutter contre l'épidémie, mais on se rend compte que cette lutte est inutile. C'est une notion du monde absurde, l'inutilité des efforts héroïques de l'homme. C'est aussi l'amour pour les hommes et la recherche du bonheur pour tous. Ainsi, la peste a reculé, mais on ne l'a pas vaincue. Elle peut revenir. Telle est l'idée du roman.

Le thème fondamental de la pensée de Camus est le sentiment de l'absurde qu'il a développé dans *Le mythe de Sisyphe*. Comme Sisyphe condamné par les dieux à pousser inlassablement sa pierre jusqu'au sommet de la montagne, pour la voir rouler en bas ensuite, les hommes sont voués à des tâches répétitives, à des gestes automatiques. Pourtant, on peut imaginer Sisyphe heureux: la conscience de son destin absurde le libère de la servitude et lui donne la grandeur tragique du héros qui accepte son sort.

Dans la Chute, toutefois, le personnage de Clamence, « juge-pénitent », déjoue les certitudes sur la nature humaine ainsi que la bonne conscience qui risque de les accompagner. Clamence, dont le propos est une longue adresse à un allocateur qui tient la place du lecteur, est un personnage à travers lequel Camus refuse l'habit de grand incorruptible dont on a voulu l'affubler. Clamence s'oblige à considérer la déchéance de l'humanité : « *J'habite sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire* », dit-il en évoquant le massacre des Juifs d'Amsterdam : « Je peux lutter ainsi contre cette pente de nature qui me porte irrésistiblement à la sympathie ». Avec ce personnage,

qui manie l'humour et l'ironie, Camus échappe à toute complaisance idéaliste et donne à son humanisme une dimension critique.

Absurde, révolte, puis refus de la bonne conscience : philosophie de Camus semble donc se déployer de manière linéaire et dialectique. Mais il faut se garder de la simplifier.

L'influence de l'existentialisme a été à la fois profonde et diffuse : sans être une école constituée, la littérature existentialiste a donné le ton à de nombreux mouvements de l'après-guerre, tels que le Nouveau Roman et le théâtre de l'absurde. En tant qu'humanisme, le mouvement s'est essoufflé à partir des années 1960, avec le développement du structuralisme et des sciences humaines.

Nouveau Théâtre ou le théâtre d'absurde.

Au cours des décennies cinquante, soixante et soixante-dix, la vie théâtrale, tant à Paris qu'en province, est en pleine expansion, et une nouvelle génération d'auteurs fait son apparition. À côté d'un théâtre politique, les années de l'immédiat après-guerre voient l'émergence de dramaturgie nouvelles qui toutes ont en commun de contester violemment les codes en usage : Adamov, Beckett et Ionesco pratiquent un « théâtre de dérision », cependant que Pinget, Duras et Sarraute, abordant la scène, y transposent leur problématique de romanciers et font de la question du langage l'enjeu central de leurs pièces.

Arthur Adamov, Samuel Beckett et Eugène Ionesco sont, dès le début des années cinquante, à l'origine d'une importante révolution théâtrale. On n'a appelé le Nouveau Théâtre, dans les années 1950-1970, un théâtre qu'on ne peut classer comme ni « absurde », ni « engagé », ni « de boulevard », et dit « nouveau » parce qu'il entend rompre avec les traditions et créer un langage dramatique où les jeux de la parole et la matérialité de la scène tiennent un rôle prépondérant. Ces trois auteurs rejettent en effet aussi bien le théâtre de divertissement bourgeois (le boulevard), que le théâtre « littéraire » (psychologique ou poétique), ou que le théâtre militant et « engagé », et plus largement encore toute forme de dramaturgie classique fondée sur l'illusion référentielle et la « mimésis ».

L'après-guerre allait voir s'opérer des bouleversements considérables. D'abord une profonde modification de la vie théâtrale marquée par la prépondérance du metteur en scène, dont les antécédents sont Artaud et Brecht. Son éclosion a été favorisée par la traduction des pièces d'avant-garde, notamment de Pirandello.

Une coïncidence féconde fait que l'effort des metteurs en scène pour renouveler la représentation théâtrale et la communion avec le public se rencontre avec une autre « révolution » qui, elle, concerne à la fois la signification, la structure et le langage de l'oeuvre littéraire.

Cette nouvelle dramaturgie est ainsi porteuse d'une vision tragique de la condition humaine : l'absence d'intrigue véritable et de personnages dotés de psychologie, le rejet de la temporalité classique, ont pour effet de substituer au héros tragique luttant contre le destin qui l'accable, un antihéros dérisoire aux prises avec un univers réifié et avec un langage dont se voit contestée l'aptitude à la communication.

Dès 1938, Antonin Artaud affirmait dans *Le théâtre et son double* que le domaine du théâtre n'était pas psychologique mais physique et plastique. Il avait fondé en 1932 un Théâtre de la cruauté, entendant par là « qu'une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle » ; il prône « une action poussée à bout, et extrême » ; et, du même coup aussi, se trouve mise en question la validité du langage au théâtre. Mais sa meilleure pièce *Les Cenci*, n'est pas vraiment convaincante.

Le Nouveau Théâtre apparaît et se développe spontanément, sans que les auteurs de ce théâtre se soient mis d'accord. Ils étaient peu connus à leurs débuts. Seul un public intellectuel à la recherche de formes artistiques nouvelles s'y intéresse. Cependant on ne peut pas dire que ce théâtre ait réussi depuis ses origines à conquérir vraiment un public populaire. En effet les dramaturges du Nouveau Théâtre, méditant la leçon d'Antonin Artaud, remettent en cause l'intrigue, la psychologie et le langage : l'action ne s'y déroule plus d'une façon suivie et logique, les personnages ne sont plus des caractères soigneusement analysés, le langage n'est plus un moyen de communication entre les hommes. Le but du Nouveau Théâtre est fondamentalement métaphysique et met en relief, par des procédés qui relèvent souvent de la grosse farce, voire de la clownerie, l'absurdité de la condition humaine chez des héros dérisoires qui ne sont que des symboles sans conditionnement social bien précis.

On se pose la question : quel est le but de ce théâtre? Tout d'abord il se caractérise par un refut total du théâtre traditionnel :

- Refus des règles sur l'unité de temps, de lieu et d'action, ce qui n'est pas nouveau.
- Refus de la psychologie et
- Refus d'une certaine idée du langage surtout: c'est par là que le Nouveau Théâtre est un théâtre nouveau.

Les personnages n'ont aucune réalité sociale, ils ne sont pas typés psychologiquement. Il n'y a plus de « vieil avare » comme chez Molière, aussi bien que de « jeunes ambitieux » comme chez Stendhal. Les êtres humains sont abstraits, même anonymes. Ce qui est surtout frappant, c'est le langage. Il n'est plus un moyen de communiquer avec les autres. Il est incohérent, les

idées ne sont pas logiques, parfois incompréhensibles. Parfois le Nouveau Théâtre recourt aux procédés comiques.

Il est clair que ces trois orientations: primauté du physique et du plastique, identification du dramatique avec « le cruel » et dérision du langage, sont les trois grandes caractéristiques du « théâtre nouveau » qui, sous le signe de l'absurde, développe sa puissance de rupture vers le milieu du siècle dans les oeuvres d'**Arthur Adamov**, de **Samuel Beckett**, d'**Eugène Ionesco**, de **Jean Genet**.

Le théâtre d'A. **Adamov** est davantage marqué par les circonstances historiques et notamment par les persécutions qui pèsent ou risquent de peser sur l'homme du XX siècle (dans *Tous contre tous* il dénonce la sottise du racisme qui généralise absurdement un trait physique, en l'occurrence le fait de boiter). **Jean Genet**, un repris de justice qui a trouvé une voie de libération dans la littérature, a donné des pièces difficiles, remettant en question les notions même de Bien et de Mal et utilisant un rituel dramatique et symbolique qui suggère que tout est jeux de masques et de miroirs dans les relations humaines. Il mêle le rituel, la fête et le cérémonial et multiple les situations de théâtre dans le théâtre. Souvent jugées amORAles, ses oeuvres font scandale. **E Ionesco** est peut-être celui des nouveaux dramaturges qui a le plus réfléchi sur les mécanismes théâtraux : il est très sensible aux problèmes du langage, à son conformisme, à son absurdité profonde, à la difficulté de communiquer. Aussi fait-il, avec une verve comique irrésistible, une vive satire du dogmatisme et de ceux qui croient aux mots et aux idées. Pourtant dans ses dernières pièces, un certain humanisme semble être réhabilité avec le personnage de Bérenger, héros moderne à la Charlie Chaplin, qui souffle, mais défend la dignité de l'homme.

Arthur Adamov (1908-1970)

D'origine russe il s'installe très tôt à Paris. Sa première pièce de théâtre *L'invasion* a été représentée pour la première fois en 1950. Avec Adamov s'écarte du Nouveau Théâtre pour retrouver un certain réalisme. Les dernières pièces de cette période sont *Ping-pong*, *Paolo-Paoli* et *La politique des restes*. Le théâtre d'Adamov se définit comme une « thérapeutique de l'âme », il pourra servir à la fois d'expression et de compensation à la névrose. Tel est le point de départ de l'oeuvre d'Adamov, obsédé par le problème du pouvoir et de l'oppression.

Dans ces pièces l'auteur utilise toujours des décors très concrets. Il établit des liens entre la décoration de la scène qu'il donne aux personnages et leur état d'âme. S'il veut montrer le trouble et l'angoisse d'un homme pour chassé par des puissances mystérieuses, il introduit des objets menaçants sur la scène. Le langage des personnages est parfois privé de sens. Les dialogues sont

vides de logique, car les personnages s'échangent des répliques de façons très mécaniques. Personne ne tient compte de répliques des autres. Parfois il s'adresse à l'histoire pour s'écarter du Nouveau Théâtre. Sa pièce qui est bien lisible et pleine d'épisodes comiques est *Le printemps de soixante-onze*. Au fond de la scène on voit une grande carte de Paris à l'époque décrite, et cette carte reste suspendue au cours du premier acte.

Devant la carte, sur les planches on voit Bismarck, l'empereur de l'Autriche, coiffé d'un casque poitu, en uniforme militaire et un long sabre. Il tient à une main un verre pour boire à la santé des Tiers, hommes d'Etat de France, qui a réprimé l'insurrection de la Commune. Derrière se trouve une grosse femme, d'un air paysan, qui s'appelle Assemblé. Et Tiers et Assemblé prient Bismarck de les aider pour étouffer la Révolution. Non loin se trouve le coffre-fort, qui symbolise la banque, c'est-à-dire la bourgeoisie qui soutenait Tiers dans ses actions.

Samuel Beckett (1906-1990)

Il est aussi d'origine étrangère puisqu'il est Irlandais. A l'âge de 30 ans environ, il s'installe en France et commence par écrire des romans, en offrant l'image d'une humanité en pleine décomposition. A partir de 1945, il choisit la langue française pour s'exprimer.

En rupture avec la technique traditionnelle, son oeuvre dramatique est à classer dans l'antithéâtre. Le décor est presque inexistant et parfois saugrenu : une route avec un arbre, un monticule de terre, des personnages croupissant dans des poubelles ou enfoncés jusqu'au cou dans des jarres. Renonçant aux conflits psychologiques, aux temps forts d'une crise conduite jusqu'à son dénouement, l'action se réduit à quelques gestes, à des dialogues à peine esquissés, entre des personnages insignifiants, des clochards, des épaves humaines qui se comportent comme des clowns ou des pantins. Le thème qui revient sans cesse est l'obsession de notre néant : les êtres se réduisent à la parole, ou plutôt à la voix par laquelle ils cherchent à se persuader de leur existence ; ils occupent comme ils peuvent le temps, qui n'en finit pas, car leur vaine agitation n'est que l'éternelle attente dont ne sait quoi, un perpétuel recommencement.

Les pièces de Beckett manifeste de la méfiance à l'égard du langage, la parole seule garantit l'existence du personnage : se dire constitue l'unique manière d'être possible. Les dialogues soulignent surtout la solitude des personnages et l'incompréhension de l'autre. On parle pour passer le temps, pour se sentir exister ; la parole n'est que pur ressassement d'une histoire éternellement répétée, dans laquelle l'autre devient nécessaire pour témoigner

de la réalité de l'existence du parleur. D'où ces couples inséparables que forment Vladimir et Estragon (*En attendant Godot*), Hamm et Clov (*Fin de partie*), Winnie et Willie (*Oh les beaux jours*).

Peu à peu, cependant, Beckett appauvrit le langage théâtral : il ne joue sur aucune possibilité rhétorique ou stylistique. Le lexique se déstructure et halète, comme dans *Fin de partie*. On aboutit à *Acte sans parole*, pièce muette accompagnée de musique. Reste la voix, surgie des profondeurs, renvoyée à son propre écho, qui s'accroche bientôt à son seul souffle (*Cendres, Tous ceux qui rompent, Comment c'est*).

Dans l'univers beckettien les mêmes événements se répètent jour après jour. Dès lors, on ne peut plus distinguer le présent du passé. Les lois ordinaires de la temporalité n'existent plus : « Le temps s'est arrêté », affirme Vladimir dans *En attendant Godot*, pièce où Beckett réunit spectateurs et personnages dans la même attente en superposant temps de la fiction et temps de la représentation, et renforce l'effet produit par l'absence quasi totale de repères historiques ou chronologiques. Sans passé ni avenir les personnages ne vivent qu'au présent, ce qui souligne le cycle répétitif de l'attente, mode de révélation privilégié de l'existence, et marque l'ennui, la passivité, la souffrance dans laquelle chacun est enfermé. Les personnages n'existent que le temps de la représentation, dans l'énoncé répétitif de leurs paroles et de leurs gestes.

Ce théâtre foncièrement pessimiste, où la présence de l'homme sur la terre semble dépourvue de tout intérêt, de toute signification, inspire tantôt l'ennui et le dégoût, tantôt une sorte d'angoisse métaphysique. Pourtant Beckett vise toujours à rendre cocasses les situations les plus tragiques. « Rien n'est plus drôle que le malheur », affirme-t-il dans *Fin de partie*. La tragédie prend l'apparence de la farce. Les effets parodiques, la gestuelle répétitive des personnages beckettien – qui revêt un aspect si souvent clownesque – les jeux du langage, le non-sens du dialogue, les quiproquos comiques renvoyant à l'inanité de la communication, déclenchent chez le spectateur un rire mêlé d'inquiétude. Noir, le théâtre de Beckett est animé par l'humour du désespoir.

La pièce la plus connue de Beckett est *En attendant Godot* (1953), une sorte de farce en deux actes. S.Beckett l'écrit pour se distraire – selon ses dires – de la rédaction parallèle de la trilogie romanesque *Malloy*, *Malone meurt*, *l'Innommable*. Le choc provoqué par la découverte des camps de concentration et l'explosion de la première bombe atomique ont détruit toute foi en un monde ordonné, que ce soit par l'homme ou par Dieu. L'univers en ruines réclame un nouveau théâtre à son image.

En attendant Godot marque un tournant dans la production théâtrale : la pièce récuse la notion de fable, déconstruit celle de personnage, détruit l'illusion réaliste au profit d'un univers onirique, rejette la langue littéraire.

Roger Blin met quatre ans à la montrer et, quand il y parvient, en janvier 1953, elle connaît d'abord un succès de scandale. La pièce a été écrite à la fois en français et en anglais.

Le caractère révolutionnaire de la pièce apparaît dès le titre qui récuse la notion traditionnelle d'intrigue : le verbe attendre et l'emploi du gérondif réduisent l'action à un pur divertissement destiné à combler l'attente. L'auteur nous avertit par là que ce qui est mis en scène n'est pas une fable mais la théâtralité même. La dramaturgie classique repose sur une progression de l'action jusqu'à l'explosion de la crise et sa résolution. La pièce de Beckett, elle, comporte deux actes construits sur le même modèle selon un schéma de répétition. Cette structure cyclique met en lumière l'absence d'évolution possible pour les personnages et, donc, le dénouement. L'avenir ; le présent et le passé sont semblables, ce que souligne la répétition des mêmes événements, des mêmes mots, des mêmes gestes, l'absence de relation de cause à l'effet (l'arrivée et le départ de Pozzo n'ont aucune incidence sur l'action), la perte de la mémoire comme du temps.

Les personnages principaux de *En attendant Godot* sont deux clochards, Vladimir et Estragon. Sous un arbre qui constitue le seul élément du décor, ils attendent la venue improbable de Godot (God?), qui doit apporter une réponse à tous leurs espoirs. Celui-ci n'arrivant pas, ils se mettent à parler, comme pour occuper le temps, pour combler le vide et le silence qui surviendraient si la parole n'était pas présente. Au lieu de Godot, qui envoie chaque soir un messager pour annoncer qu'il viendra le lendemain, deux nouveaux personnages apparaissent, Pozzo et Lucky, le second étant, comme un chien, tenu en laisse par le premier. Pozzo représente le pouvoir, l'autorité, le despotisme, alors que Lucky incarne la soumission de l'esclave. Ces deux personnages semblent résumer la situation cruelle et tragique du monde, tandis que les deux clochards symbolisent l'espoir – jamais satisfait – de s'en sortir. Dans ces conditions d'extrême pessimisme et d'absolue absurdité, il n'existe qu'un remède, la mort, ce que Vladimir et Estragon vont tenter, par le suicide. Mais même la corde avec laquelle ils voulaient se pendre se casse.

Cette pièce symbolise parfaitement l'univers essentiellement absurde des œuvres de Beckett. Les personnages Vladimir et Estragon n'ont pas d'identité ni de statut social. Ils sont clochards. Même le personnage attendu Godot n'a pas d'identité, d'ailleurs Vladimir et Estragon ne savent même plus ce qu'ils attendent. Ce sont les caricatures d'une humanité misérable et inquiète. L'action n'est pas claire : on ne sait même pas ce que font les quatre personnages d'*En attendant Godot*, pas plus on ne comprend pas ce que cherchent les personnages dans leurs poubelles de la pièce *Fin de partie*.

Les dialogues des personnages sont parfois illogiques. Leurs propos sont ambigus et mensongers. Il s'en suit que l'homme ne peut pas communiquer avec d'autrui. Les personnages de Beckett sont des clowns

tristes, comme le malheureux Lucky qui trébuche, s'endort sur scène et est obligé par Pozzo de penser même sur commande.

Dans cette pièce, la plus jouée de Samuel Beckett, l'action est réduite à une attente, comme l'indique le titre. Le personnage attendu Godot a un caractère mythique et religieux, justement par son absence physique. L'étymologie anglaise suggère l'idée du mot anglais « God », qui signifie Dieu. D'après la Bible deux voleurs sont crucifiés aux côtés du Christ: l'un se repent de sa vie passé et le Christ lui promet la vie éternelle. L'autre, en revanche, l'injure. Ainsi se pose la question du salut. Beaucoup ont vu dans cette oeuvre une pièce métaphysique présentant la vision pessimiste d'un monde abandonné par Dieu et privé de sens. En 1969, il a reçu le prix Nobel pour l'ensemble de son oeuvre, authentique et exigeante, qui semble suivre un parcours vers un dépouillement et une austérité de plus en plus grands.

Eugène Ionesco (1912-1994)

Eugène Ionesco est né en Roumanie en 1912. Définitivement installé en France depuis 1938, il est le représentant le plus typique du Nouveau Théâtre. Grand lecteur de Kafka et de Dostoïevski, il ne vient que tardivement à l'écriture théâtrale. Il fait ses débuts littéraires avec la *Cantarice chauve* (1950), sorte de réflexions sur l'absurdité du langage qui entraîne des effets comiques.

Ses premières pièces font scandale, soit qu'elles s'attaquent, par la parodie, aux traditions du genre dramatique, soit qu'elles reposent sur la transcription des rêves et l'exploration psychanalytique de la conscience (*La leçon, Les chaises, Victimes du devoir, Amédée, Jacques ou la Soumission*). Après dix ans d'insuccès, Ionesco triomphe avec *Rhinocéros* et s'impose avec les autres pièces du « cycle Bérenger ».

Dans ces pièces, de graves questions sont abordées : l'individu opprimé par la masse, l'impossibilité d'atteindre l'absolu, l'homme devant la mort. A travers les images oniriques qui hantent son théâtre Ionesco se montre obsédé par les problèmes du bien et du mal, du péché et de la mort, de l'inaptitude à vivre heureux ici-bas, pour l'homme dévoré, comme lui, par la « nostalgie ardente » et incompréhensible d'un ailleurs qu'il ne saurait définir.

A mesure que s'enrichit son « expérience du théâtre », Ionesco poursuit une réflexion sur l'art dramatique (*Notes et Contre-notes, Découvertes*). Dès *La Cantatrice chauve*, il a déclaré la guerre au théâtre de divertissement des années 40, en parodiant les procédés de l'intrigue conventionnelle, la prétention à la logique et à la « vraisemblance ». Il prête à ses personnages un langage automatique, absurde et saugrenu ; du même coup, il dénonce la sclérose intellectuelle ou l'impossibilité de communiquer qui surviennent quand l'automatisme fait obstacle à la spontanéité, à la vérité des êtres. Le

théâtre engagé, véhicule des idéologies, lui apparaît comme un instrument néfaste qui tend à asservir les masses en leur donnant l'illusion de penser. Il s'élève également contre le mensonge du réalisme, qui condamne le théâtre à une psychologie superficielle et périmée : des moyens d'investigation plus pénétrants, comme la psychanalyse, permettraient de sonder l'inconnu, en ouvrant la scène à la représentation poétique de l'irrationnel, des symboles conçus par l'imagination, des cauchemars, des visions fantastiques.

Influencé par Jarry, Apollinaire et Artaud, Ionesco pense que pour forcer le spectateur à participer, le théâtre doit être « violant », inquiéter, ne reculer ni devant le scandale ni devant le paroxysme. Le théâtre doit toucher tous les sens, grâce aux ressources des techniques modernes, décors, éclairage, musique : tout est permis au théâtre ». Ionesco pratique systématiquement le mélange des genres, allant du registre noble à la farce grotesque, aux procédés du guignol, du music-hall ou du cirque. Il aime jouer sur la surprise du langage : jeux de mots, pataquès, réflexions hétérogènes, prolifération verbale, accélération caricaturale du débit ; il invite même les acteurs à « jouer contre le texte ». Assurés de provoquer le rire, ces effets de rupture ont souvent pour objet de stimuler notre réflexion ou de dévoiler l'inconscient, le plus intime des êtres. C'est par ce biais que Ionesco prétend à l'universalité classique, « étant entendu que ce côté classique doit être retrouvé au-delà du nouveau, à travers le nouveau dont il doit être imprégné ».

Le point commun entre la *Cantatrice* et la *Leçon*, que Ionesco nomme des « anti pièces », ou des « farces tragiques », c'est la centralité du langage, qui devient finalement le personnage principal de la pièce, elle-même dépourvue d'une intrigue particulière. L'intrigue, réduite au minimum, semble tourner en rond comme les personnages, inconsistants et interchangeable. Les dialogues, à la fois répétitifs et dérègles, mécaniques, illusoire, parodiques, mettent en valeur l'inanité de la communication entre des êtres qui ne s'écoutent pas entre eux, qui parlent mais qui finalement ne *disent* rien. Les répliques sont des lieux-communs, des formes banales qui se succèdent avec une prétendue logique. Ionesco dit qu'il a basé la *Cantatrice* sur un manuel d'apprentissage de langue étrangère, dans lequel les phrases se suivent sans véritable cohérence d'ensemble, car elles ne sont là que pour illustrer des structures grammaticales spécifiques, ou pour introduire du nouveau vocabulaire.

Dans la *Leçon*, les deux personnages face à face – un professeur et son élève – semblent appartenir à deux mondes différents : l'un, dominateur, violent, s'obstine à enseigner une matière incompréhensible à l'autre, dominée, qui ne désire pas écouter, totalement centrée sur sa propre personne. Cette tentative de « possession » de l'autre par l'autorité du

langage et du savoir aboutit à une fin aussi tragique qu'absurde: le maître tue son étudiante.

Par la suite, et notamment dans le cycle de pièces où apparaît le personnage de Bérenger (*Tuer sans gages*, 1959, *Rhinocéros*, 1959, *Le Piéton de l'air*, 1963), le système dramatique de Ionesco devient plus complexe : les personnages sont plus nombreux, moins mécaniques ; la composition en actes, absente des premiers essais, réapparaît pour rendre plus perceptible une progression fatale (la transformation des habitants d'une ville en bêtes sauvages dans *Rhinocéros*) ou une stagnation tragique (le face-à-face inexorable avec le destin dans *Le roi se meurt*). Les objets acquièrent toujours plus d'importance et d'autonomie (*Les Chaises*) pour souligner la victoire du matériel sur le spirituel.

Cependant, Ionesco conserve toujours dans son théâtre un certain schématisme qu'il définit ainsi : « une idée simple, une progression également simple et une chute ». Les types humains qu'il met en scène sont souvent peu caractérisés : le Professeur, l'Elève (La leçon), le Vieux Monsieur, la Ménagère (*Rhinocéros*), n'ont pas de nom. Ce sont des allégories d'une condition humaine menacée par un « anti-monde » qui pourrait bien ressembler au monde tout court.

Dans la pièce *Les chaises*, un groupe de chaises occupe le centre de la scène: censées accueillir un public venu écouter le discours de deux « vieux » désirant délivrer un message avant leur mort, les chaises restent vides, et les orateurs demeurent incapables de formuler leur discours. *Rhinocéros* met en scène une étrange épidémie, la « rhinocérite », par laquelle des villageois, coupables d'égoïsme, de violence, de vanité, d'hypocrisie, d'ambition, de discours vides etc., se métamorphosent en rhinocéros. Cette métamorphose, qui rappelle un peu l'univers de Kafka, n'est en fait rien d'autre que la figure métaphorique de la fièvre fasciste qui a parcouru l'Europe des années trente.

La Cantatrice chauve

La première pièce de Ionesco serait née de l'idée de « mettre l'une à la suite de l'autre les phrases les plus banales », comme on en trouve dans un manuel de conversation étrangère dont l'unique objet est d'enseigner le vocabulaire et de faire jouer des structures grammaticales. Le sous-titre, *Anti-pièce*, traduisait son intention de « faire une parodie du théâtre ». Pour choquer le public du Boulevard, il avait conçu une pièce sans intrigue, aux personnages inconsistants, et dont la progression n'est soutenue que par la technique d'un mécanisme théâtral fonctionnant à vide. Le titre lui-même ne repose que sur deux répliques absurdes sans rapport avec le contexte.

Dans *La Cantatrice chauve* Ionesco reprend et met bout à bout des phrases banales. C'est un langage fondé sur la répétition et l'action à son tour

est aussi répétitive. Il y bouleverse en effet le langage et les structures du drame.

Dans la pièce il s'agit de deux couples anglais les Smith et les Martin, se rendent mutuellement visite et échangeant des propos absurdes, comme en dehors de tout contexte. Les personnages sont vidés de toute psychologie.

« Drames comiques », « farces tragiques » - c'est ainsi que Ionesco qualifie ses pièces, récusant la distinction traditionnelle entre comédie et tragédie. La comique naît en premier lieu, comme chez Jarry ou Beckett, de personnages grotesques, bouffond pitoyables, à peine humains, ou prototypes de l'humanité la plus banale (les Smith et les Martin dans *La Cantatrice chauve*, le Vieux et la Vieille dans *les Cahiers*). Le registre de la parodie s'impose en permanence, notamment lorsque l'écrivain reprend des histoires connues (Macbett, 1972). Les situations elles-mêmes prêtent à rire quand le quotidien, le « normal » basculent dans l'insolite, le macabre. C'est le langage qui est le principal instrument de la dérision : l'accumulation incohérente des clichés, les sophismes d'une prétendu logique, les jeux de mots saugrenus, les dérapages incontrôlés d'une conversation mécanique dénoncent le conformisme de la pensée, son insatiable prétention à la raison. Par ce tohu-bohu verbal, Ionesco veut « rendre au langage sa virginité » pour qu'il rende « l'incommunicable de nouveau communicable ». Au-delà du constat de l'absurde, de la satire des savoirs et des pouvoirs, le travail du dramaturge consiste à débarrasser le réel de ses masques en perçant la carapace du quotidien. Il affirme ainsi la liberté de l'artiste de « créer des mondes » par le renouvellement de l'expression », signe de la liberté de l'homme, de l'homme singulier, celle que revendique Bérenger à la fin de *Rhinocéros* : « Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! »

Jean Genet (1910-1986)

Jean Genet, né à Paris de père inconnu, abandonné par sa mère, est d'abord placé par l'Assistance publique chez des paysans du Morvan. A l'âge de 10 ans, à tort ou à raison, il est accusé de vol. Selon Sartre, qui étudie son cas dans *Saint Genet* commédien et martyr, cette accusation a pesé sur sa vie entière : il décide de refuser le monde qui l'a refusé : « moi-même, dit-il, je sentait le besoin de devenir ce qu'on m'accusait d'être », ou encore : « J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi ». De fait, il renverse du tout au tout le système des valeurs traditionnelles, chaque degré dans le mal lui apparaissant comme un progrès vers la consécration qu'il appelle « la sainteté ». C'est ainsi qu'au fil des ans il s'évade d'une maison de redressement, s'engage dans la Légion, déserte, vole, se prostitue, est emprisonné, récidive, aggrave son cas par un cambriolage qui fait de lui « un homme, un affranchi ».

C'est en prison qu'à trente-deux ans, en 1942, le voyou donne naissance à l'écrivain. Il écrit d'abord *Le Condamné à mort*, long poème à la gloire de l'homosexualité, où il chante sa flamme pour Maurice Pilorge, guillotiné en 1939, puis *Notre-Dame-des Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes funèbres* et *Querelle de Brest*, suivis par *Le Journal du voleur*.

Dès 1947, il se tourne vers le théâtre avec *Les Bonnes*, pièce créée aussitôt par Jovet. L'année suivante, Genet, condamné à la relégation, bénéficie de la grâce présidentielle sur l'intervention de Sartre, de Cocteau et d'un groupe d'intellectuels. Le théâtre aura désormais sa prédilection. Après *Les Bonnes*, il donne *Haute Surveillance*, *le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*, pièces dont la représentation en France, longuement différée, a provoqué des manifestations. A plusieurs reprises, il sera condamné pour « attentat aux moeurs et pornographie ».

Directe ou déguisée, l'autobiographie est partout présente dans l'oeuvre de Genet. « Dans tous mes livres, dit-il, je me mets à nu, et en même temps je me travestis par des mots, des choix, des attitudes, par la féerie ». Il mêle le vécu et la fiction, romanesque et poétique, à partir de ses fantasmes. Par une sorte de raffinement, cette réalité souvent scabreuse, sordide, ordurière, il a la coquetterie de l'exprimer dans un style d'une admirable pureté.

Le besoin de provocation imprime à son théâtre une virulence satirique qui a fait scandale. Aucune des valeurs de la société n'est épargnée. On en jurera par les extraits *des Bonnes* et *du Balcon* ; c'est aussi évident dans *Les Nègres* et *Les Paravents*, caricatures grinçantes du colonialisme et du militarisme.

Plus personnel est le renversement total des valeurs morales, que Genet appelle « l'inhumanisation », et qui est, dit-il, sa « tendance profonde ». Déjà dans son premier roman, *Baillon*, condamné à mort pour l'assassinat d'un vieillard, est « revêtu d'un caractère sacré » : « Le jury était debout. C'était l'apothéose ».

Genet a déclaré à plusieurs reprises sa volonté de donner le pas à l'oeuvre d'art sur l'engagement satirique ou philosophique : « L'artiste n'a pas pour fonction de trouver la solution pratique des problèmes du mal. Si dans l'oeuvre d'art le « bien » doit apparaître, c'est par la grâce des pouvoirs du chant, dont la vigueur, à elle seule, saura magnifier le mal exposé ».

Son art se situe à l'opposé du réalisme. A propos du *Balcon*, il définit son théâtre comme « la glorification de l'Image et du Reflet ». Il manifeste, en effet, une prédilection pour le théâtre dans le théâtre. Ainsi dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, la plupart des personnages imitent ou parodient d'autres personnages. La complexité de ce jeu de substitution atteint son point extrême dans *Les Nègres*. Devant un catafalque une troupe d'acteurs noirs représente la « cérémonie » du meurtre rituel d'une femme blanche (accompli la veille) et cela sous le regard de spectateurs noirs déguisés en Blancs (la

Reine, le Juge, la Cour, le Gouverneur), dont ils parodient les préjugés colonialistes ; parallèlement, pendant le spectacle, dans la coulisse, se déroule réellement un autre meurtre – dont nous avons des échos, - celui d'un Noir qui a trahi ; à la fin de la pièce, les Blancs sont exécutés et conduits « aux Enfers »... et ils sont félicités par le metteur en scène pour avoir « fait preuve de beaucoup de courage ».

L'itinéraire de la révolte à l'illusion se poursuit donc jusqu'au mythe, et le drame débouche sur un tragique lié à la fascination du Mal, finalement assez proche du « théâtre de la cruauté » selon Antin Artaud. Dans ce perpétuel jeu des reflets, on finit par se perdre entre la réalité et l'illusion, et c'est ce flottement que vise à favoriser la célébration du rite théâtral.

L'indécision est encore entretenue par le refus du réalisme dans le décor. Dans *Les Paravents*, la scène est répartie sur quatre niveaux. Le décor y est sans cesse renouvelé à l'aide de paravents à roulettes portant, dessinés en trompe l'oeil, des objets, des paysages, des scènes, des emblèmes. Vers la fin, chaque personnage qui meurt traverse un paravent de papier, en le crevant, et va prendre place à l'étage supérieur, parmi la foule apaisée des morts des deux camps, qui contemplent en riant l'agitation des vivants.

La diction elle-même, loin de viser au naturel, doit être modulée selon une partition qui va « du murmure au cri », des hurlements aux roucoulements. Pour Genet, au même titre que le décor mobile et stylisé, elle contribue à l'effet de « distanciation ».

Donc, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, voire Harold Pinter sont parmi les auteurs de ces œuvres qui ont bouleversé les conventions du genre. La particularité de Ionesco et de Beckett est qu'ils ont exposé une philosophie dans un langage lui-même absurde qui réduit les personnages au rang de pantins, détruit entre eux toutes possibilités de communication, ôte toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus sur scène. Toutefois, Beckett a toujours nié faire partie de ce mouvement malgré la pièce *Fin de Partie* qui possède les caractéristiques du genre.

L'absurdité des situations mais également la déstructuration du langage lui-même ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification mettant en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd.

On peut encore une fois resumer les traits essentielles de ce mouvement :

- Refus du réalisme, des personnages et de l'intrigue. Souvent, on ne trouve pas de personnalités marquées ni d'intrigue dans le sens « narratif » du terme. La plupart du temps, les personnages du théâtre de l'absurde sont

interchangeables, c'est-à-dire que chacun d'entre eux n'a pas d'influence importante sur le déroulement du récit.

- Le lieu où se déroule l'action n'est souvent pas cité avec précision (dans *En attendant Godot*, on sait que l'action se déroule dans une lande, sans plus de précision).

- Le temps est lui-même tourné à l'absurde par certains moyens (pendule sonnante un nombre improbable de fois dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco).

- Volonté de créer un spectacle total : utilisation de mime, de clown, d'un maximum d'éléments visuels, soucis du détail dans la mise en scène, jeux de lumières, de sons.

- La toile de fond de l'action est souvent la satire de la bourgeoisie, de son langage figé et de son petit esprit.

- La scène se déroule souvent dans un climat de catastrophe mais le comique s'y mêle pour dépasser l'absurde. Les personnages ont souvent des réactions exagérées.

- Le langage mis en scène n'est plus un moyen de communication mais exprime le vide, l'incohérence et représente la vie, laquelle est elle-même ridicule.

- Volonté de dresser un tableau de la condition humaine prise dans son absurdité. L'absurdité est que la vie mène à la mort, elle est aussi présente dans la guerre.

- L'absurde n'y est pas démontré, mais simplement mis en scène ; c'est au spectateur qu'il revient de comprendre, grâce aux gestes.

- Par ces essais, le nouveau théâtre s'adresse aux intellectuels : l'absurde fait rire au premier abord, ce n'est qu'après réflexion que l'on se rend compte du malaise qui y est dénoncé.

- Par certains aspects, le nouveau théâtre renoue avec le théâtre antique ; le spectacle y est total et non seulement visuel ou axé sur les dialogues.

- Les objets retrouvés dans le théâtre de l'absurde n'ont aucune symbolique.

- Plusieurs procédés linguistiques peuvent être utilisés dans l'absurde : des répétitions, des pléonasmes, des problèmes syntaxiques, certaines rimes, plusieurs proverbes et de mauvaises traductions sont nombreuses.

- On retrouve beaucoup de silences qui génèrent des malaises entre les personnages.

Nouveau roman

Vers 1950, un certain nombre de romanciers, qui ne constituaient pas vraiment une école, mais qui se groupaient autour des *Editions de Minuit* et de leur directeur Jérôme Lindon, commencèrent à publier des oeuvres d'une technique entièrement nouvelle, où les objets semblent plus importants que les personnages, où les personnages n'ont pas d'individualité bien caractérisée, ni même parfois d'autonomie réelle, où l'intrigue est quasi inexistante et en tout cas ne suit pas un temps linéaire, les catégories mêmes du temps et de l'espace étant souvent brouillées ou bien entièrement repensées par la subjectivité des personnages ou de l'auteur. **N. Sarraute** s'intéresse à ces impulsions secrètes qui sont plus importantes que les mouvements clairs de la conscience et constituent par exemple à l'arrière-plan d'une conversation comme une sous-conversation. Ainsi, les rapports avec autrui sont extrêmement difficiles, car toute conscience cherche à juger la conscience d'autrui. C'est pourquoi elle considère comme particulièrement périmée la notion de personnage. **M. Duras** compose de courts romans et des scénarios, où des solitudes attendent d'une rencontre une impossible issue et où chacun reste aux prises avec le flou de sa vie intérieure. Les romans de **Claude Simon** sont de véritables labyrinthes qui visent à présenter ou bien un univers en décomposition ou inversement le foisonnement baroque du monde moderne.

Alain Robbe-Grillet a fait la théorie du Nouveau Roman dans *Pour un Nouveau Roman* (1963). Par son souci de ramener les choses à leur stricte objectivité et par le rôle que joue chez lui l'inquisition du regard humain sur des objets obsédants et des lieux enveloppants et contraignants, il représente le mieux ce qu'on a parfois appelé *l'École du regard*. Plus que des objets neutres et passifs, ce qui lui importe, c'est la vision géométrique que l'esprit humain en tire ou même leur impose. Une pareille formule devait naturellement orienter son auteur vers le cinéma : *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*. **Michel Butor** s'intéresse surtout à des recherches de structure permettant d'embrasser dans un espace-temps entièrement bouleversé la totalité du réel, d'où parfois l'emploi du simultanésisme. Il recherche de nouvelles formes d'expression par les dispositions typographiques, la radio, etc. Grand admirateur de Mallarmé, il pense que le roman, à l'égard de la poésie, est fait avant tout de réseaux de mots et d'images qui peuvent parfaitement intégrer des éléments d'une apparente banalité, comme c'est le cas dans *L'Emploi du temps*, où un jeune employé de bureau français, Jacques Revel, qui séjourne dans une ville anglaise imaginaire, Bleston, cherche à lutter, en tenant son journal, contre le réseau de rues qui le noie et l'absorbe et contre le passé qui l'engloutit.

En marge des auteurs, un nom fera l'unanimité: celui de Jérôme Lindon, éditeur courageux, directeur des éditions de Minuit, qui accepta au long des années 1950 plusieurs manuscrits de ceux qu'on appellera bientôt les nouveaux romanciers et qui demeurera le meilleur fédérateur du groupe. Dès les années 1960, son catalogue fait presque l'effet d'un palmarès des œuvres du nouveau roman. Les auteurs auxquels il avait fait confiance lui demeureront pour l'essentiel continûment fidèles. Donc, dans les années 1950, la critique sent poindre dans la littérature française des tendances qu'elle nomme « école du regard », « nouveau réalisme », « jeune roman »... Avec une certaine influence sartraute, à laquelle les catégories existentielles utilisées par les premiers commentateurs ont rattaché ces romanciers, un mouvement se dessine qui vise les non-dits du langage usuel (N.Sarraute) et refuse les techniques narratives classiques. Il rejette le narrateur omniscient, le personnage et l'intrigue, brouille la chronologie, instaure le retour de fragments obsédants (Alain Robbe-Grillet, C. Simon) et la description minutieuse des objets. Il tend ainsi à chasser « l'illusion référentielle » et à interroger le langage pour dire l'inquiétude de l'homme dans un monde qu'il ne peut plus avoir la prétention de maîtriser. Il s'agit là d'un mouvement au sein de la littérature restreinte, d'une avant-garde : une décennie plus tard, elle est proclamée comme école littéraire majeure par certains de ses auteurs (Alain Robbe-Grillet) et par les commentateurs, même s'ils ne s'accordent ni sur sa nature ni sur son extension exacte.

Donc, le Nouveau Roman est un mouvement littéraire des années 1942-1970, regroupant quelques écrivains appartenant principalement aux Éditions de Minuit. Le terme fut créé, avec un sens négatif, par le critique Émile Henriot dans un article du journal le Monde du 22 mai 1957, pour critiquer le roman *la Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet. Le terme sera exploité à la fois par des revues littéraires désireuses de créer de l'actualité ainsi que par Alain Robbe-Grillet qui souhaitait promouvoir les auteurs qu'il réunissait autour de lui, aux Éditions de Minuit, où il était conseiller éditorial. Il précède de peu la Nouvelle Vague qui naît en octobre de la même année.

Repoussant les conventions du roman traditionnel, tel qu'il s'était imposé depuis le XVIII^e siècle et épanoui avec des auteurs comme Honoré de Balzac ou Émile Zola, le Nouveau Roman se veut un art conscient de lui-même. La position du narrateur y est notamment interrogée : quelle est sa place dans l'intrigue, pourquoi raconte-t-il ou écrit-il ? L'intrigue et le personnage, qui étaient vus auparavant comme la base de toute fiction s'estompent au second plan, avec des orientations différentes pour chaque auteur, voire pour chaque livre.

Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet ont exposé des enjeux essentiels de cette entreprise de la modernité caractérisée par la contestation des catégories romanesques traditionnelles : le personnage, l'intrigue, la

description... Cependant le Nouveau Roman regroupe au cours de son existence un ensemble d'écrivains aux styles différents, dans un mouvement sans coordination concrète. Après avoir marqué la réflexion théorique sur la nature de l'activité romanesque, il s'essouffle dans les années 1970, au moment même où sa fortune critique s'affirme.

Leur première dénonciation vise le personnage traditionnel, reflet d'une confiance surannée dans la nature humaine. À la peinture des caractères, « soupçonnée » de transporter des valeurs idéologiques, le Nouveau Roman préfère l'exploration des flux de conscience. Devenus anonymes et ambigus, les personnages évoluent du même coup dans une intrigue énigmatique, car le Nouveau Roman fait aussi le procès de la connaissance en se limitant à ce subjectivisme: l'étrangeté du monde, soulignée par la minutie des descriptions (c'est ainsi que ces romanciers se réclament d'un « nouveau réalisme »), sollicite une participation accrue du lecteur.

Les « nouveaux romanciers » mettent en pratique des solutions littéraires qui ont déjà été testées par leurs prédécesseurs : *À rebours* de Joris-Karl Huysmans avait, soixante-dix ans auparavant, prouvé que l'intrigue est superflue dans le roman, Franz Kafka que la méthode classique de caractérisation du personnage est accessoire, James Joyce s'était débarrassé du fil conducteur du récit et les auteurs du théâtre de l'absurde avaient fait fi du réalisme.

Si les « néoromanciers » ne constituent donc pas, à proprement parler, une avant-garde littéraire, ils poussent sciemment et systématiquement la déconstruction romanesque entamée par leur aînés. Chacun de leurs livres se veut novateur et devient le lieu d'une expérimentation inédite sur l'écriture.

Le roman s'affirme en tant que genre au moment où la bourgeoisie triomphante promeut ses valeurs, en ce début du XIX^e siècle où le Romantisme valorise les effusions du moi et sacralise l'individu. Le Nouveau Roman est, au contraire, le produit d'une époque qui voit s'imposer les masses et doute de la nature humaine. À la suite de Freud, en outre, on ne sait que trop combien est douteuse la psychologie traditionnelle. Pour toutes ces raisons, le personnage dans le Nouveau Roman, souvent privé de nom, parfois réduit à une initiale, subit les conséquences d'une mutation profonde des mentalités et des structures sociales: « Le roman est l'expression d'une société qui change; il devient bientôt celle d'une société qui a conscience de changer. » (Michel Butor, Répertoire)

Le Nouveau Roman est une fiction de l'intime. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de l'exploration morale d'un sujet qui se livrerait au lecteur au sein du projet concerté de quelque journal ou confession. Les romanciers du XIX^e siècle avaient tenté déjà de saisir les méandres de la conscience à l'instant où elle se fait la plus secrète et la moins contrôlée : cela se traduisait, chez Flaubert ou Zola notamment, par une utilisation continue du discours indirect

libre. Avec les nouveaux romanciers, c'est l'intrigue tout entière qui se trouve subordonnée à la conscience parcellaire d'un sujet. Pour Nathalie Sarraute, les tropismes (ce que l'on a aussi appelé sous-conversation) sont ces « mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. [...] Rien ne devait en distraire celle du lecteur : ni caractères des personnages, ni intrigue romanesque à la faveur de laquelle, d'ordinaire, ces caractères se développent, ni sentiments connus et nommés. À ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support» (Le langage dans l'art du roman, 1970)

Les nouveaux romanciers multiplient les recueils d'articles. Dans *l'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute s'inscrit dans le cadre de recherches philosophiques liées à la représentation littéraire. Prenant acte de la difficulté à éclairer les nuances obscures de la psychologie, elle critique l'illusion référentielle qui fonde le réalisme. Avec *Pour un nouveau roman* (1963), Alain Robbe-Grillet récuse l'anthropocentrisme romanesque qui conduit le romancier à projeter ses états d'âme sur la réalité environnante. *De Problème du nouveau roman* (1967) à *Nouveaux Problèmes du roman* (1978), Jean Ricardou approfondit sa réflexion sur les techniques narratives. Enfin, les *Essais sur le roman* (1969) de Michel Butor synthétisent les interrogations sur la problématique même des genres littéraires.

Les nouveaux romanciers refusent d'abord de mettre leur oeuvre au service d'une idéologie. Séparant littérature et combat idéologique, ils prennent leurs distances avec la littérature engagée de Sartre ou Camus, et refusent d'exprimer une vision du monde.

Ensuite, sur le plan de l'écriture romanesque, ils font subir au personnage une « cure d'amaigrissement ». Réduit à une simple silhouette, parfois à une initiale ou à un pronom personnel, le personnage perd son unité et sa cohérence : aux antipodes du héros balzacien, il correspond mieux à l'anonymat de l'individu dans la société de consommation.

Enfin, les nouveaux romanciers refusent de raconter des histoires. Ce qu'on ne peut pas faire, selon eux, qu'au prix des conventions les plus éculées, en conférant une unité factice à des événements qui n'en ont pas. Les nouveaux romanciers vont donc multiplier les entorses aux règles de la narration traditionnelle (subversion de la chronologie, confusion des voix narratives, etc.) pour mieux « enliser le récit ». Le discrédit de la narration se fait au profit de la description : les objets et les lieux sont décrits avec une extrême minutie. Mais, de même que le récit d'une histoire ne permet pas

d'appréhender le réel et de l'élucider, la description des objets ne réussit qu'à les rendre plus opaques.

Une fois récusés ces piliers du roman que sont le personnage et l'histoire, il reste l'écriture. Le roman n'est plus écriture d'une histoire, il devient « l'histoire d'une écriture ». Lire un roman, c'est assister à l'engendrement d'une écriture, à la prolifération d'un texte qui, refusant toute prétention à représenter le monde, se déploie par le simple jeu des mots (connotation, polysémie, métaphore, métonymie) dans une dynamique d'auto-engendrement.

Bien qu'il ait déconcerté le grand public, le Nouveau Roman – dont la dette à l'égard de quelques illustres prédécesseurs (Proust, Joyce, Faulkner) est immense – aura été un passionnant laboratoire d'écriture. Minimisant le rôle de l'individu, transformant les histoires en puzzles désordonnés, magnifiant la présence des objets, tournant en dérision le vieil humanisme, le Nouveau Roman aura été, paradoxalement, un étonnant miroir de la société de consommation.

Le Nouveau Roman est spécifiquement français, voire parisien (ce qui ne l'a pas empêché de connaître une grande fortune à l'étranger, notamment aux États-Unis). Cette origine se perçoit à l'adjectif « nouveau », qui a servi d'autres effets de mode. On l'expliquera par la tradition du roman français, réputée pour ses vertus de clarté et pour la priorité qu'elle accorde à la psychologie. Aux pays de Joyce, de Faulkner ou de Virginia Woolf, voire de Musil ou de Kafka, il y aurait eu moins de raisons de rompre tapageusement les amarres. En enrichissant son œuvre d'arrière-plans esthétiques et philosophiques, en raffinant comme nul avant lui sur les nuances de la psychologie, en composant une galerie de personnages qu'on ne saurait réduire à des épiphénomènes ou à des fantasmes issus de la conscience du narrateur, Proust clôt en apothéose le roman du XIXe siècle plus qu'il n'ouvre sur le suivant. Si Nathalie Sarraute et Claude Simon se découvrent, surtout en fin de parcours, des parentés profondes avec son génie à explorer les secrets de la mémoire, il était hors de question qu'ils inventent leur écriture en s'inspirant de sa manière de déployer la phrase, encore moins qu'ils s'exposent à passer, à son exemple, pour les Saint-Simon de leur époque. Si *Les Faux-Monnayeurs* de Gide racontent l'aventure d'une écriture, celle-ci sert prioritairement une étude psychologique et morale. Plus hardi dans ses innovations de langue, Céline a, dans ses romans, modifié le rythme plutôt que l'ordre du récit. Raymond Queneau serait un meilleur parrain du nouveau roman. Il a lui-même expliqué comment *Le Chiendent* (1933) avait été organisé en un nombre de chapitres d'emblée soustrait au hasard et suivant une forme cyclique. Soumettant le roman comme la poésie à la loi des nombres, ses recherches formelles trouvent un écho dans La

Jalousie, par exemple, où l'obsession des chiffres et la rigueur ostentatoire de la composition n'excluent pas l'humour.

En faisant conclusion, il est à comparer le roman traditionnel et le Nouveau Roman :

1. Si dans le roman traditionnel la vie des personnages est au centre de toute l'intrigue, dans le Nouveau Roman il n'y a plus de personnages ou du moins n'est-il plus central. Le lecteur est confronté à une vide et la seule existence objective est celle des objets. Cela veut dire que dans le Nouveau Roman les objets remplacent les personnages.

2. Si dans le roman traditionnel la notion d'histoire est fondamentale et l'écrivain raconte quelque chose à son lecteur, le Nouveau Roman refuse la notion d'intrigue et l'action est nulle ou insignifiante.

3. Si dans le roman traditionnel l'auteur connaît la psychologie de ses héros et nous la dévoile progressivement, dans le Nouveau Roman l'auteur propose au lecteur une situation décrite et exige de lui un effort de participation.

4. Si dans le roman traditionnel l'auteur est un penseur et expose une idéologie, une morale ou une philosophie, l'auteur du Nouveau Roman n'a aucune idée concrète.

5. Si le roman traditionnel cherche à défendre une thèse naturaliste, symboliste ou religieuse, le Nouveau Roman ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même.

6. Si dans le roman traditionnel le temps est chronologique, dans le Nouveau Roman le temps n'est pas cohérent.

On prend comme exemple les romans de Balzac et de Camus où tout est programmé d'avance. Il est à noter que les romanciers du Nouveau Roman ne sont pas toujours unanimes. Chacun soutient tel ou tel aspect qui lui semble essentiel. Claude Simon, par exemple, insiste sur la nature du temps humain, Robbe-Grillet sur le primat de l'objet. Les auteurs du Nouveau Roman français sont: Nathalie Sarraute, Alain- Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon.

Il est à noter que le public du Nouveau roman étaient des critiques littéraires et des spécialistes.

Toutes les tentatives individuelles qu'on regroupe sous le terme de Nouveau Roman » reposent sur le refus des formes romanesques traditionnelles :

- refus de l'intrigue ;
- refus de la vraisemblance ;
- refus du « héros » de roman, du personnage même ;
- refus du conformisme.

Les mêmes thèmes

- Le temps est au cœur de leur réflexion. Les repères chronologiques traditionnels (« une heure plus tard », « le lendemain », etc.) n'ont plus lieu d'être. Les nouveaux romans se situent en marge de cette continuité du temps.

- Le jeu sur le narrateur est un élément qu'on retrouve fréquemment. Pinget, Butor, Sarraute jouent ainsi sur des témoignages contradictoires, sur des variations sur la même scène vue par des narrateurs différents.

- Le mode descriptif envahit parfois le roman jusqu'à lui donner l'allure d'un inventaire ou d'un procès-verbal. Le décor devient autonome et ne renvoie plus aux personnages, comme le faisaient les décors des romans de Balzac ou de Zola.

Le Nouveau roman refuse de donner un sens au monde. La littérature se veut objective au sens fort du terme, c'est-à-dire occupée à décrire les objets sans les interpréter, sans leur donner un sens « profond ». La théorie romanesque investit le roman lui-même. Les nouveaux romanciers ne laissent pas aux critiques le soin de théoriser leurs œuvres : ils le font, dans des essais critiques ou dans des digressions au sein des romans.

Nathalie Sarraute (1900-1999)

Sarraute est née en 1902 à Ivanovo en Russie. Dès 1910 elle vit à Paris, où elle fait des études de droit. Devenue avocate au tribunal de Paris, elle exerce cette fonction tout en commençant à écrire. Son premier roman *Tropismes* paru en 1938 n'attire pas l'attention. En publiant ce roman, elle livre un mot qui va permettre de décrire son écriture. Ses œuvres relèvent d'une psychologie minutieuse, attachée à la description des infimes inflexions de pensée qui font passer un être d'un sentiment à un autre. La formulation de ces « tropismes » montre que l'événement le plus prosaïque – une discussion sur l'art imprudemment entamée devant un grand-père étranger à ce domaine, l'achat d'un vêtement, la visite d'un proche, etc. – peut représenter un enjeu majeur. Qu'Alain Guimiez, dans *Le Planétarium*, néglige le plat que lui a préparé sa belle-mère, et la conscience de celle-ci est bouleversée : « Il est parti, il n'y a plus personne, c'est une enveloppe vide, le vieux vêtement qu'il a abandonné dont elle serre un morceau entre les dents » - détresse dont Gidèle, la fille, sauvera sa mère.

Le cadre des romans et des pièces de Nathalie Sarraute, comme de son autobiographie, est toujours intime (famille ou groupe d'amis, comme dans *Tu ne t'aimes pas*), ce qui rend la dramatisation des débats intérieurs et du rapport à autrui d'autant plus frappante. Cette attention pour les « tropismes » implique une conception particulière du moi, dont le récit autobiographique *Enfance* semble étudier la genèse, un moi à la fois résistant et hésitant,

singulier tout en étant sous l'influence de l'entourage, contraint par l'usage social tout en conquérant sa liberté par la lecture et l'écriture.

D'un livre ennuyeux que lui avait prêté son père, la narratrice d'*Enfance* dit : « Je m'évadais des longues descriptions de prairies vers les tirets libérateurs, ouvrant sur le dialogue ». Il semble que tous les romans de Nathalie Sarraute aient été écrits pour satisfaire l'enfant qu'elle a été. Puisque le moi est instable, ébranlé par des glissements selon une sorte de tectonique des pensées, la narration change très souvent de point de vue, passe aisément du discours direct à la narration à la troisième personne, est interrompue par des points de suspension qui traduisent la fragilité et les hésitations des personnages.

Surtout, le récit adopte volontier la forme du dialogue. Mais il ne s'agit pas seulement d'un dialogue aux protagonistes bien identifiables, comme dans *Le Planétarium* ; le dialogue peut naître entre deux voix du moi, comme dans *Tu ne t'aimes pas* ou dans *Enfance*. Cette incessante conversation intérieure sous-tend les conversations prononcées : il existe une « sous-conversation » qui relève les hâtes, les remords et les hantises des personnages. La frontière est donc ténue entre la prose narrative et le théâtre de Sarraute. Et c'est par là aussi que son oeuvre se présente comme une réflexion sur le langage, sur la recherche et le choix des termes, sur les périls que la parole recèle.

C'est seulement en 1956 qu'elle a écrit un essai nommé *L'ère du soupçon* où elle a exposé son point de vue concernant le Nouveau Roman. Le point de départ du Nouveau Roman selon Nathalie Sarraute est l'idée de personnage. Il s'agit de mouvement imperceptible de la conscience qui se réalise dans la langue. Selon elle le personnage se trahit en parlant, par exemple, en répétant plusieurs fois la même expression ou la même idée.

À cette conception du moi et du langage correspond une critique tranchée du roman traditionnel : dans son recueil d'essais *L'ère du soupçon*, Sarraute reproche au personnage de type balzacien, à l'intrigue traditionnelle et à la prétention au réalisme des romanciers du XIX siècle, de simplifier l'être et la réalité, et de ne pas tenir compte de leur complexité. Elle rejoint Valéry, les surréalistes, Sartre ou encore les théoriciens du Nouveau Roman dans la critique du pacte romanesque classique, jugé illusoire. Toutefois, si Nathalie Sarraute soutient avec Alain Robbe-Grillet que le roman traditionnel n'est pas réaliste comme il le prétend, elle s'oppose à lui en expliquant que plus de réalisme s'obtient par l'exploration des profondeurs psychologiques, en l'occurrence des « tropismes », c'est-à-dire de ce qui est vécu, mais n'est pas exprimé.

Cette exploration du moi, selon elle, déjà été amorcée par les romanciers du monologue intérieur, ou encore par Henry James, Proust, Gide ou Kafka, chez lequel elle identifie déjà le je du Nouveau Roman, un « être sans contours, indéfinissable et invisible, qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même », cet être qu'elle laisse parler dans ses romans.

Alain Robbe-Grillet (1922-2008)

Robbe-Grillet est né à Brest en 1922. Il exerce la profession d'ingénieur-agronome qui lui a permis de voyager beaucoup. À l'âge de 30 ans il se consacre entièrement à la littérature. En 1953 il a publié son premier roman *Les gommages*. En 1956 – son essai *Voie pour le roman futur* dans lequel il définit sa conception du roman. Depuis il a publié encore trois romans: *La jalousie*, *Dans le labyrinthe*, *La maison de rendez-vous*. Pour Robbe-Grillet l'essentiel c'est l'objet. Ce n'est pas par hasard que ses romans sont descriptifs. Il ne s'agit pas pour lui de décrire les objets pour en faire de nouvelles idoles. Selon lui les objets servent de changer de la conscience humaine.

La notoriété d'Alain Robbe-Grillet arrive dès son premier ouvrage, *Les Gommages*, paru en 1953. Deux ans plus tard, il publie *Le Voyeur*, qui fait scandale. *La Jalousie* paraît en 1957, suivi de *Dans le labyrinthe*, en 1959. À cette époque, Robbe-Grillet est déjà considéré comme l'initiateur et le théoricien du Nouveau Roman, dont il définit le cadre dans son fameux recueil d'articles publié en 1963. Robbe-Grillet explore aussi l'expression cinématographique, certains de ses films sont désormais des classiques : *L'Année dernière à Marienbad* (1961), avec Alain Resnais; *L'Eden et après* (1971); *Glissements progressifs du plaisir* (1974).

Ce qui frappe avant tout dans les livres de Robbe-Grillet, c'est la présence obsédante des objets, des décors, que l'auteur décrit avec minutie, une immense « passion de décrire » (*Pour un nouveau roman*). Pourtant, ces descriptions évitent les charges émotives qui prolongent habituellement leur appréhension par la conscience, ils apparaissent neutres au contraire, dépourvus de toute signification morale ou sentimentale : « Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes et ménagers, les choses sont là », dit Robbe-Grillet, donnant finalement un nouveau sens au mot réalisme en littérature. L'écrivain reconnaît pourtant que les objets ne peuvent être complètement détachés du regard humain, parce qu'ils existent nécessairement à travers la subjectivité de ce regard. Mais ce que souhaite Robbe-Grillet, c'est que ces objets apparaissent complètement au lecteur, livrés totalement par l'auteur comme un matériel brut, et non plus interprétés préalablement par lui.

Comme Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet considère dans les années 1950 que le roman traditionnel n'est pas à la hauteur de ses prétentions au réalisme et à la psychologie. Mais, contrairement à elle, l'idée d'une exploration plus approfondie de l'intimité lui semble une illusion. Un roman comme *La Jalousie*, paru la même année (1957) que *la Modification* de Michel Butor et la réédition de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, manifeste parfaitement les principes du roman tel que Robbe-Grillet l'entend :

- refus de l'intrigue linéaire : la narration se place tantôt en aval d'un événement central (la descente en ville des personnages de Franck et A...), en répétant en outre une même description (celle d'un mille-pattes qu'on écrase sur un mur). Ce récit a-chronologique se présente donc comme un jeu de construction, une oeuvre de montagne ;

- refus du personnage et de la psychologie : ce sont pour l'auteur des survivances du roman à l'ancienne, de « vieux mythes de la profondeur » qui caractérisent le « roman bourgeois ». Les personnages sont laissés à l'interprétation du lecteur, d'où, par exemple, le prénom incomplet du personnage féminin (A...) ;

- réduction du narrateur à une pure optique : refusant de faire de la voix narrative une instance qui projetterait du sens sur ce qui l'entoure, Robbe-Grillet en fait un pur descripteur. Cet effet répond à l'idée « qu'autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là », déclare l'auteur, alors que « toute notre littérature n'a pas encore réussi à en entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe ».

Dans le roman *La Jalousie* la scène se passe dans une plantation de bananiers, quelque part dans un pays tropical. Le titre, *La Jalousie*, comporte un double sens, significatif : un « système de jalousies », ouvertes ou fermées, laisse voir les personnages ou les dérobe à la vue et leur permet à eux-mêmes, ou leur interdit, de voir à l'extérieur ; mais il s'agit conjointement de la jalousie éprouvée par un être. En effet, le lecteur ne tarde pas à s'apercevoir que Franck et surtout A... sont épiés par un regard, celui du mari d'A... qui soupçonne sa femme de le tromper avec Franck ; une passion se dissimule donc sous « le débit mesuré, uniforme » qui « ressemble à celui d'un témoignage en justice, ou de la récitation ». Mais, comme la caméra et l'opérateur n'apparaissent pas dans un film, le personnage central (ou le témoin) est ici « gommé », invisible, mais intensément présent par ses angoisses, ses obsessions, son imagination. Le récit au présent, ponctué de maintenant qui ne constituent pas une chronologie, fait régner une actualité intemporelle, peut-être celle de la hantise, tout en soulignant la distance que l'auteur prend par rapport à ce qu'il met en scène.

À travers les caractéristiques de *la Jalousie*, on perçoit la révolution que Robbe-Grillet voulait accomplir dans l'art du roman. D'abord, substituer au récit linéaire classique un récit répétitif et a-chronologique, en forme de

tableau à entrées multiples, ou encore refuser tout investissement psychologique du lecteur sur le personnage, c'est vouloir instituer un véritable partenariat entre l'auteur et le lecteur, au lieu de l'identification ou de l'évasion que nous apprécions souvent dans la lecture : ici, libre devient un jeu dont le lecteur n'est pas la dupe, mais le partenaire.

Ensuite, cette esthétique de la description répond à un véritable impératif philosophique : il s'agit de suggérer par la littérature le « il y a » des choses et d'éviter que la description projette un sens sur le monde matériel. C'est pour cela que Robbe-Grillet préconise « l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir ». Selon lui, cette écriture descriptive indique « le chemin difficile d'un nouvel art romanesque ». On comprend pourquoi le romancier s'est ensuite tourné vers le cinéma dans les années 1960 et 1970. Ses films sont attentifs à la résistance du réel et se montrent sans cesse en train d'en percer la matière. Surtout, le recours au cinéma exprime l'idée que se fait Robbe-Grillet de la voix narrative : elle est hors-champ, comme la caméra.

En tout cela s'exprime la volonté de libérer la littérature de « l'humanisme » ou du « tragique », mots péjoratifs chez Robbe-Grillet comme chez Sarraute. Mais, comme l'ont remarqué les critiques, le projet d'une description totalement désinvestie de toute subjectivité, d'un « chosisme » total, est un projet impossible.

Ainsi, le jeu que développe un roman comme *Jalousie* autour du narrateur est à double sens. On a d'abord l'impression d'une évocation, en focalisation externe, de Franck (le voisin) et A... (la femme). Mais la description répétée des trois sièges disposés dans le patio ou de trois verres d'apéritif dénonce la présence d'un troisième personnage : le mari-narrateur, qui scrute les signes du possible adultère des deux autres. Le double sens que contient le titre (la jalousie peut désigner à la fois le store derrière lequel le narrateur épie et la passion qui l'anime) montre bien le caractère réversible du projet : le tragique et l'humain font bien retour dans l'objectivisme délibéré de la narration.

Le temps chez Robbe-Grillet est un ensemble de situations qui se répètent avec des variantes. Les personnages vivent des événements ou voient des objets plusieurs fois dans le même roman. C'est pourquoi que le présent de l'indicatif est privilégié par l'écrivain. La personne utilisée est la troisième personne du singulier.

Sa manière d'écrire est bien évidente dans sa nouvelle *La plage*. Le long du rivage trois enfants marchent. Ils marchent dans un rang en se prenant par les mains. Ils sont de même taille et probablement de même âge. Celui qui est au milieu semble un peu plus petit que les autres. La plage est déserte. On ne voit qu'une piste de sable, assez large et monotone. Le ciel est clair, le soleil éclaire le sable jaune par ses rayons droits. Pas un nuage. Pas de vent.

La situation se répète chaque fois. Nous ne voyons que le sable, les oiseaux qui s'envolent avec l'approche des enfants. Le sable s'étend devant les enfants à perte de vue. Les enfants ne sont pas décrits. Nous savons seulement leur âge. Ils ne parlent presque pas ou bien si un des enfants prononce une phrase les autres ne répondent pas. Les ondes de la mer se répètent régulièrement et ainsi de suite.

Très marqué par la technique du cinéma, auteur de « ciné-romans » (*L'Année dernière à Marienbad*, *L'Immortelle*), Robbe-Grillet a pu chercher un moment dans le septième art son principal mode d'expression.

Michel Butor (1926- ...)

Michel Butor est né en 1926 dans le nord de la France. Professeur de philosophie, il est l'élève de Gaston Bachelard à la Sorbonne. Une carrière internationale lui permet d'assouvir ses deux passions : écrire et voyager. Romancier, il accède à la notoriété avec *l'Emploi du temps* et surtout avec *La modification*, prix Renaudot 1957. On associe son oeuvre au Nouveau Roman.

Mais échappant à toute école et délaissant le roman, Butor explore depuis 1960 les voies d'une écriture expérimentale et produit des oeuvres inclassables où son inspiration, nourrie de son expérience de voyageur et de son inlassable curiosité, se coule en des formes inédites, dans un foisonnement exceptionnel. De *Mobile* à *Boomerang*, il multiplie les expériences, menant parallèlement une activité d'essayiste avec la série des *Répertoires* et la publication de nombreux entretiens.

Pour Michel Butor le roman « est le laboratoire du récit », « le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ». On discerne en effet dans son oeuvre une recherche toujours renouvelée et approfondie, avec des dominantes comme celle des séries temporelles superposées. Dans ses romans Butor explore les **jeux de l'espace et du temps**. *l'Emploi du temps* égare le lecteur dans une ville-labyrinthe, à travers un récit où la chronologie se diffracte en plans variables. Dans *La modification*, roman écrit à la deuxième personne du pluriel et qui s'adresse au lecteur, le trajet linéaire Paris-Rome se conjugue avec d'incessants retours en arrière ou des anticipations qui doublent la géographie réelle d'une géographie mentale et ajoutent au temps des horloges l'épaisseur de la durée psychique.

Malgré ces deux réussites remarquables, qui lui ont valu d'être considéré comme une figure de proue du Nouveau Roman, Michel Butor abandonne l'écriture romanesque après *Degrés* (1960).

Dans le roman *La modification* il s'agit d'un roman à la seconde personne et toute histoire tient en 24 heures. Nous voyons le personnage principal Léon Delmond, 45 ans, Henriette, son épouse depuis 20 ans qui vit à Paris avec ses quatre enfants, puis Cécile Darcella, sa maîtresse qui séjourne à Rome. Les actions sont bien datées. C'est le 15 novembre 1955, Léon monte dans le rapide Paris-Rome. Il va rejoindre, à l'insu de son épouse, sa maîtresse Cécile qu'il a rencontrée deux ans auparavant. Il vient de lui trouver un travail à Paris et compte divorcer. Il fait ce voyage pour lui annoncer cette décision. Le lecteur se trouve directement interpellé. Il est amené à se situer à la place du personnage principal. Celui-ci, au cours du voyage en train qui le mène de Paris à Rome, passe en revue les différentes étapes de sa vie familiale parisienne, et celle de sa liaison avec une jeune Italienne. Il s'agit donc d'un monologue intérieur du héros. Les souvenirs s'accumulent, la mémoire se brouille, les questions se multiplient. À la fin, les deux villes (Paris et Rome), les deux femmes Henriette et Cécile finissent par se confondre et le doute envahit le voyageur comme le lecteur. Léon est perplexe, il pense de plus en plus que la venue de Cécile à Paris serait une catastrophe. Après de nombreuses réflexions, il se résout à passer seul les trois jours à Rome et à rentrer à Paris sans rien changer. En fait, c'est une véritable crise psychologique que l'on a pu assister: le narrateur, décidé au début à quitter sa femme et à vivre avec sa maîtresse, s'aperçoit au cours du trajet que ce n'est pas Cécile qu'il aime, mais la ville dont elle est le symbole.

Il est à noter que le héros de Butor est formé de rêveries. La grande originalité de Butor est d'avoir utilisé pour rendre ce monologue intérieur à la deuxième personne du pluriel. Le pronom « vous » rappelle souvent « on ». On remarquera aussi la préférence marquée chez Butor pour les longues phrases s'étalant sur tout un paragraphe.

La liberté totale que Michel Butor s'octroie à partir de 1960, lui permet de poursuivre son exploration par la mise en oeuvre d'une poétique fondée sur de multiples principes combinatoires : citations détournées, discours discontinu, variations sur un motif, récurrence des images, jeu avec le signifiant qui génère des signifiés en cascade. Il met concrètement en scène le « génie du lieu », grâce à ces fabuleux kaléidoscopes que sont, par exemple, *Mobile* et *Boomerang*.

Remarquable inventeur de formes, Michel Butor aura contribué à renouveler profondément les procédés littéraires. Usant de toutes les ressources de la typographie, du collage ou du mixage, il a produit une oeuvre apparemment hétéroclite et cependant unifiée en profondeur par

l'ambition démesurée d'enfermer le monde moderne dans ses livres, malgré son hétérogénéité et diversité de ses codes. Fasciné par les arts, il a collaboré avec de nombreux plasticiens pour produire près de 1500 livres d'artistes, où son écriture joue en toute liberté avec le dessin ou la peinture.

Claude Simon (1913-2005)

Claude Simon est né à Madagascar. Son père, qui meurt dès les premiers combats à Verdun en 1914, était officier de l'armée coloniale française. Claude Simon participe à la Seconde Guerre mondiale et il est prisonnier en 1940. Il s'évade et termine son premier roman *Le tricheur* qui paraît en 1946. Depuis il a publié *Le sacre du printemps*, *L'herbe*, *Le vent* et d'autres. Il rencontre Robbe-Grillet en 1956 et rentre aux *Editions de Minuit*. Il intègre alors le fameux cercle des écrivains du Nouveau Roman, qui débute officiellement en 1958 avec un numéro de la revue *Esprit*. Il publie en 1960 *La Route des Flandres* qui obtient un prix, et consacre véritablement Simon à l'âge de 47 ans. *Histoire* reçoit le prix Médicis en 1967. Dans *Géorgiques* (1981), Simon reprend le thème d'Orphée et d'Eurydice pour le transposer dans le contexte de ses thèmes habituels: les campagnes militaires, la guerre d'Espagne, la défaite de 1940. Simon obtient le prix Nobel de Littérature en 1985. En 2001, il a publié *Le Tramway*.

Dans une interview à propos de son livre paru en 1997, *Le Jardin des plantes*, Simon définit son travail sur l'écriture, qu'il qualifie de portrait de la mémoire : « J'ai essayé de donner une image de l'imbrication des souvenirs les uns dans les autres. On pourrait dire que le livre est construit comme le portrait d'une mémoire, avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même, etc. »

Simon n'est pourtant pas un écrivain autobiographique, il n'attache pas d'importance à la chronologie, par exemple, mais son histoire est le prétexte d'une exploration du souvenir par des phrases qui se développent longuement en glissements subtils et analogies successives. La mémoire est ainsi visualisée, sous la forme de fragments, de découpages ou de collages, dans ses surgissements inconscients et sa spontanéité incontrôlable.

Très déconcertants au premier abord, les romans de Claude Simon subvertissent délibérément la chronologie et la trame narrative du récit classique : dans un monde absurde, il serait impensable de conférer, par les artifices du récit, une cohérence à des faits qui n'en ont pas. D'où une chronologie non linéaire où passé, présent et futur s'entremêlent au gré d'une mémoire fragmentaire.

L'écriture de Claude Simon, avec son attention au monde concret, élémentaire, se déploie dans un jeu de reprises et de variations, totalement confiante dans le pouvoir associatif des mots. Tout parcours linéaire d'un

début vers une fin se trouve récusé au profil d'une progression proliférante, qui multiple les jeux d'échos. La phrase elle-même prolifère et étire de longues coulées verbales, riches en reprises, parenthèses et séries de participes présents. L'auteur emploie le terme « magma » pour caractériser cette écriture en ébullition qui multiple les associations les plus inattendues, selon une esthétique souvent qualifiée de baroque.

Si l'objectif n'est plus de raconter au sens classique du terme, le romancier conserve l'ambition d'exprimer une vision du monde et de l'Histoire. Son écriture, morcelée, disloquée, cherche à présenter dans sa vérité profonde un univers ravagé par les soubresauts de l'Histoire. Les guerres reviennent en effet d'oeuvre en oeuvre comme un thème obsédant, de la bataille de Pharsale à la Grande Guerre ou à la débâcle de 1940. Rien n'échappe au désastre, ni la société, ni les couples qui se désagrègent, ni les individus promis à la déchéance, ni les corps qui pourrissent.

C'est l'énorme désordre du monde qui est donné à voir, à toucher, à sentir. Au soldat qui laboure la terre au canon, qui ouvre ses tranchées dans l'humus, répond, dans *les Géorgiques*, la figure de l'agriculteur. Mais pour l'homme aux prises avec l'Histoire, l'agriculture n'apporte aucun apaisement car elle le soumet aux cycles implacables de la nature : il reste confronté sans recours à la violence primordiale, celle qui est inscrite aussi bien dans la nature que dans la nature humaine.

1. Comment la philosophie de l'existentialisme correspond-elle à l'époque ?
2. Dans quelles oeuvres théoriques Sartre expose-t-il les postulats de l'existentialisme ?
3. Comment les postulats de la philosophie de l'existentialisme sont représentés dans les romans de Sartre ?
4. Comment la pensée féministe de S. de Beauvoir correspond à la philosophie de l'existentialisme ?
5. En quoi consiste la différence entre l'existentialisme de Sartre et de Camus ?
6. Comment le sentiment de la révolte et de l'absurde est exprimé dans les romans de Camus *L'étranger* et *La Peste* ?
7. Quelle influence l'existentialisme a-t-il produit sur le développement de la prose et du théâtre après la Seconde Guerre mondiale ?
8. Quel est le but de Nouveau Théâtre ?
9. Quels traits du théâtre traditionnel sont refusés par les représentants de Nouveau Théâtre ?
10. Quelles pièces d'A. Adamov sont marquées par les circonstances historiques et les persécutions du XX siècle ?

11. En quoi consiste la rupture du théâtre de S. Beckett avec la technique traditionnelle ?
12. Comment expliquer le caractère révolutionnaire de la pièce de Beckett *En Attendant Godot* ?
13. Quels graves problèmes sont abordés dans les pièces d'Eugène Ionesco ?
14. Quels techniques modernes utilise Ionesco pour toucher le spectateur ?
15. Comment les techniques théâtrales de Jean Genet se diffèrent du théâtre classique ?
16. Comparez le théâtre classique et le Nouveau Théâtre.
17. Comment le Nouveau Roman est lié au philosophie de l'existentialisme ?
18. Citez les oeuvres théoriques du Nouveau Roman. Comment les nouveaux romanciers changent-ils l'écriture romanesque ?
19. En quoi consiste la différence entre le roman classique et le Nouveau Roman ?
20. Quels procédés utilise N. Sarraute pour reformer l'écriture romanesque ?
21. Quelle attitude envers les choses exprime A. Robbe-Grillet dans ses romans ?
22. Comment s'exprime l'esthétique de la description des choses dans le roman d'A. Robbe-Grillet *La Jalousie* ?
23. En quoi consiste l'exploration des jeux de l'espace et du temps dans le roman de M. Butor *La Modification* ?
24. Comment l'oeuvre de Claude Simon est liée au Nouveau Roman ?
25. Quels procédés utilise Claude Simon pour reformer l'écriture romanesque ?

Le renouvellement de la tradition et de nouvelles formes de l'écriture

Le roman contemporain, en prise directe sur le réel, n'en cherche pas moins à souligner le constant paradoxe d'expériences humaines qui présentent des caractères d'originalité et d'universalité. Il reflète en cela une des caractéristiques de l'époque, l'hésitation entre l'individualité et la masse, et la difficulté, pour chaque être, de se démarquer des modèles que lui imposent la société de consommation et les médias.

À côté de ces romans « expérimentaux » ou de ces œuvres assez peu marquantes, les années 1960-80 offrent des auteurs de grande réputation avec des personnalités littéraires affirmées et des œuvres originales et fortes. Par exemple Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*, 1951 – *L'Œuvre au noir*, 1968), Marguerite Duras, parfois rattachée à la mouvance du nouveau roman (*Moderato cantabile*, 1958 – *L'amant*, 1989), Albert Cohen (*Belle du seigneur*, 1968), Michel Tournier (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967 - *Le Roi des aulnes*, 1970) ou JMG Le Clézio (*Le procès-verbal*, 1963 - *Désert*, 1980) ou Pascal Quignard (*Tous les matins du monde*, 1991)...

Marguerite de Crayencour, dite Marguerite Yourcenar (1903-1987)

Femme de lettres de nationalité française et américaine (Bruxelles 1903-Mount Desert Islande, Maine [É.-U.], 1987).

Marguerite Yourcenar fut, en 1980, la première femme élue à l'Académie française. Son œuvre érudite et spirituelle – riche en poèmes, en essais, en pièces de théâtre et en romans historiques ou autobiographiques – témoigne d'une intense curiosité intellectuelle.

Orpheline de mère, Marguerite de Crayencour est élevée par un père aristocrate qui lui transmet son goût des voyages et de la culture antique. Installée à Paris (1912), elle apprend l'anglais à Londres, où elle se réfugie un an pendant la Première Guerre mondiale (1914), puis, après son retour en France, passe un baccalauréat latin-grec à Nice (1919). Elle fait son entrée en littérature avec deux recueils de poèmes : *le Jardin des chimères* (1921), bientôt suivi de *Les dieux ne sont pas morts* (1922). C'est à cette époque qu'elle invente, avec l'aide de son père, l'anagramme Yourcenar, qui deviendra son nom légal aux États-Unis en 1947. Très rapidement, la jeune femme éprouve le besoin de varier ses sources d'inspiration. De 1921 à 1925, elle compose une vaste fresque romanesque, dont elle ne conservera que trois fragments qui paraîtront sous le titre *La Mort conduit l'attelage* (1934). Dès 1926, elle termine une biographie de *Pindare* (publiée en 1932), inaugurant ainsi la veine des essais.

C'est grâce à ses talents de romancière que Yourcenar se fait remarquer. En 1929, elle signe *Alexis ou le Traité du vain combat*, histoire d'un jeune homme avouant son homosexualité à sa femme – où se lit l'influence d'André Gide. Deux ans plus tard, la critique souligne de nouveau le ton gidien de *la Nouvelle Eurydice*. Après *Denier du rêve* (1934 ; version définitive en 1959), un roman qui traite de l'Italie fasciste sur un mode « mi-réaliste, mi-symbolique », Yourcenar fait en 1937 une rencontre déterminante sur le plan amoureux : celle de Grasse Frick, une enseignante américaine qui deviendra par ailleurs sa traductrice en langue anglaise. Elle publie des *Nouvelles orientales* (1938), qui revisitent les mythes de l'Extrême-Orient, et poursuit son œuvre romanesque avec *le Coup de grâce* (1939, repris en 1953 ; porté à l'écran par Volker Schlöndorff en 1976), qui raconte une passion impossible sur fond de guerres balkaniques. En 1939, elle rédige une *Présentation critique de Constantin Cavafy* (publiée en 1958), suivie d'une traduction des *Poèmes* de ce dernier. Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, Yourcenar, qui sillonnait l'Europe (Suisse, Grèce, Italie, Belgique, Angleterre), part pour les États-Unis. Elle devient enseignante, obtient la naturalisation sans toutefois perdre la nationalité française (1947), puis s'installe sur l'île de Mount Desert (1950) avec Grasse Frick, qui demeurera sa compagne jusqu'à ce que la mort les sépare (1979).

En 1951, Yourcenar accède à la notoriété grâce aux *Mémoires d'Hadrien*, roman méditatif qui prend la forme d'une lettre écrite par l'empereur Hadrien à son successeur, Marc Aurèle. Auteure de pièces de théâtre (*la Petite Sirène*, 1943 ; *Électre ou la Chute des masques*, 1954 ; *le Mystère d'Alceste*, 1963 ; *Qui n'a pas son Minotaure ?*, id.), de poèmes (*les Charités d'Alcippe*, 1956), d'essais (*Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gîta-Govinda*, 1957 et 1982 ; *Mishima ou la Vision du vide*, 1981), elle fait preuve d'une inlassable curiosité intellectuelle : elle traduit Henry James (*Ce que savait Maisie*), Virginia Woolf (*les Vagues*), des negro spirituals (*Fleuve profond, sombre rivière*, 1966), des poètes lyriques de la Grèce ancienne (*la Couronne et la Lyre*, 1979). Conférencière, elle s'intéresse notamment aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, à l'architecture de Piranèse, à la dimension épique chez Selma Lagerlöf (*Sous bénéfice d'inventaire*, 1962, augmenté en 1978). En 1968, elle signe un nouveau chef-d'œuvre : son roman *l'Œuvre au noir*, qui est à la Renaissance de l'Europe du Nord ce que les *Mémoires d'Hadrien* étaient à l'Antiquité latine, obtient le prix Femina. En trois chapitres (« la Vie errante », « la Vie immobile », « la Prison »), l'œuvre brosse à la fois le portrait d'un homme, l'alchimiste Zénon Ligre, également médecin, et celui d'une époque, celle des Pays-Bas espagnols, où l'on veille à enrôler les consciences. Esprit libre et éclairé, Zénon parcourt le monde avant de revenir dans sa Bruges natale, où il tombera victime des persécutions. Dix-sept ans après ses *Mémoires*

d'Hadrien, l'auteur livre cette fois une réflexion pessimiste sur le destin des précurseurs.

Bernard Clavel (1923-2010)

Remarquablement doué, il a commencé à écrire à l'âge de quinze ans. L'activité littéraire de Clavel était bien difficile. Il a parlé de son enfance dans tétralogie *La grande patience*. Son père l'a envoyé à l'âge de 13 ans chez un confiseur pour qu'il apprenne ce métier. À l'âge de 16 ans il est ouvrier dans une fabrique de chocolat à Lion. Le jeune Clavel rêve de devenir peintre, mais la guerre a commencé et il devient soldat. Il a déserté et est devenu maquisard. En se cachant dans les montagnes, les contacts avec les habitants des alentours ont permis à Clavel d'écrire le roman *L'espagnol*.

Parce que Bernard Clavel a obtenu le Prix Goncourt avec *Les fruits de l'hiver* – inspiré par la vieillesse, la solitude et la mort de ses parents – il a longtemps classé parmi les romanciers qui puisent l'essentiel de leur nourriture dans leur existence et celle de leur proche. C'est exact, dans une certaine mesure, pour *l'Espagnole*, les quatre volumes de *la Grande Patience*, *l'Hercule sur la place* et le *Soleil des morts*. Ce qu'on oublie cependant, c'est que Bernard Clavel n'a pas commencé par cette voie : *Pirate du Rhône*, *Qui m'emporte*, *Malataverne*, le *Voyage du père*, tout comme les quelques manuscrits de ses débuts qu'il a détruits, sont oeuvres d'imagination.

La littérature des expérimentations

Les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale – sont une période d'intense remise en question. Les interrogations idéologiques, philosophiques et religieuses, l'ébranlement des consciences provoqué par la découverte de l'univers concentrationnaire conduisent à des nouvelles façons de « penser » l'homme et le monde. La guerre de 1939-1945, la Résistance, la Libération susciterent une abondante littérature de témoignage historique ou sociale, dont nous ne pouvons donner que quelques exemples. **Gean Marcel Bruller**, dit **Vercors**, dans la Résistance dénonce le nazisme dans *le Silence de la mer* (1942). **Roger Valland** (1907-1965) exalte la Résistance dans *Drôle de jeu* (1945). **Roger Nimier** (1925-1962) exprime dans *Le Hussard bleu* le désarroi des aventures qui participèrent aux luttes armées de tous bords. La démobilisation, l'épuration, les débuts de la guerre froide inspirent à certains écrivains contemporains de Nimier une réaction de pessimisme : ceux qu'on va appeler les « hussards » affichent volontiers, face à la littérature engagée des années 1950 (Sartre, Camus), une indifférence hautaine, un anarchisme de droite. Ils n'hésitent pas à réhabiliter des auteurs suspects de collaboration comme Morand ou Céline. Ils entretiennent le culte des valeurs

stendhaliennes : l'égotisme, la recherche du plaisir, l'élégance aristocratique du cavalier, l'ironie. **Henry Troyat** s'intéresse aux inquiétudes des émigrés russes dans son cycle *Tant que la terre durera*, composé de trois romans. **Mouloud Feraoun**, Algérien d'expression française, pose dans *Les Chemins* qui montent le problème des Nord-Africains qui s'expatrient en Europe pour y travailler.

Loin de l'histoire, d'autres romanciers se livrent à une quête d'eux-mêmes : **Raymond Queneau** traduit dans des sortes de romans-poèmes, un mélange d'humour et d'angoisse devant l'existence. **André Dhôtel** évoque un univers mystérieux de chemins et de carrefours où l'on recherche perpétuellement le « grand pays », c'est-à-dire le pays magique que bâtit l'imagination. **Hervé Bazin** acquit la notoriété grâce à *Vipère au poing*, qui exprime avec une terrible âpreté la révolte de l'enfance. **Boris Vian** dans son roman *L'Écume des jours* suggère la poésie des existences manquées comme la sienne, dans une ambiance de merveilleux et d'humour triste. Françoise Sagan étudie en deux courts romans d'une lucidité et d'une facture toutes classiques les crises d'adolescents modernes désabusés.

Le XX siècle a souvent adopté au sujet de la création artistique des positions radicales. Après le surréalisme qui, en valorisant la part de l'inconscient dans le processus créateur, s'en prenait au mythe romantique du « génie », les années soixante virent l'apparition d'un petit groupe d'amoureux des lettres et de la langue : **L'OuLiPo** (ouvroir de Littérature Potentielle), fondé en 1960 par Queneau et François Le Lionnais, auxquels devaient se joindre très vite beaucoup de nouveaux membres : C.Berge, B.Vian, G. Perec et d'autres.

Véritable groupe de recherche, L'OuLiPo entend resserrer les liens entre la littérature et les mathématiques, notamment en mettant en valeur les ressources de la combinatoire. La démarche expérimentale des Oulipiens repose sur une défense radicale à l'égard de la notion d'inspiration. L'OuLiPo se situe résolument à contre-courant de l'idéologie romantique (et de son ultime avatar, le surréalisme), qui fait du poète une sorte de prophète ou de mage préférant ses chants incantatoires aux limites du délire. Les travaux de L'OuLiPo consistent donc à expérimenter la productivité des contraintes – généralement gratuites – que le créateur s'impose, mais aussi à en créer de nouvelles. On retiendra les reflets visant la transformation ou la transposition de textes existants, et l'invention de matrices à produire des textes. Parmi les créations les plus remarquables issues de l'OuLiPo, on mentionnera *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau (1961), deux romans de Perec : *La disparition* (1969), gigantesque lipogramme (texte écrit en évitant d'utiliser telle ou telle lettre de l'alphabet, en l'occurrence le *e*, la voyelle la plus fréquente de la langue française), et *La Vie mode d'emploi*

(1978), construit à partir d'une structure mathématique et des règles du jeu d'échecs.

Raymond Queneau (1903-1974)

L'oeuvre de Raymond Queneau apparaît comme une vaste entreprise expérimentale fondée sur le projet de créer une langue littéraire proche de la langue parlée. Il s'agit de dégager la littérature qui s'écrit aujourd'hui de sa gangue classique. Grand admirateur de Céline, Queneau cherche à renouveler la langue littéraire en y introduisant les audaces syntaxiques de la langue orale ou l'invention verbale de l'argot. L'orthographe elle-même est remise en cause : l'écriture phonétique, en particulier dans *Zazie dans le métro*, lui permet de souligner avec humour l'écart qui s'est creusé entre l'oral et l'écrit.

Cette passion pour la langue va de pair avec une conception ludique de l'écriture. Mais Queneau ne donne pas libre cours au jeu et à la fantaisie à la manière des surréalistes. Chez lui, le plaisir de jouer avec les mots est toujours lié à une volonté expérimentale qui travaille à partir des règles linguistiques et littéraires. Poésie ou roman, l'oeuvre n'est pas le fruit de l'inspiration, mais le produit d'un jeu réglé complexe. Pour le fondateur de L'OuLiPo, l'écriture est une combinaison d'autant plus féconde qu'elle obéit à des contraintes formelles exigeantes. Si le hasard est parfois convoqué, c'est dans le cadre d'un dispositif très rigoureux, comme dans *Cent Mille Millions de poèmes*. Ce formalisme revendiqué vise à désacraliser l'objet littéraire et aboutit à une oeuvre marquée par un scepticisme serein, dans laquelle le jeu est toujours très sérieux.

Georges Perec (1936-1982)

Des grilles de mot croisés qu'il inventait aux recherches formelles de L'OuLiPo, la virtuosité technique est au centre de l'oeuvre de Perec, avec divers jeux, dont le lipogramme qui consiste à écrire en s'imposant de ne pas utiliser une lettre de l'alphabet (le *e* dans *La Disparition*). Cette virtuosité s'exprime aussi dans l'utilisation de la rhétorique, comme dans *l'Augmentation* où chaque personnage correspond à une figure du discours. À ces jeux on peut rattacher l'intérêt pour les questions de structure, particulièrement net dans *Espèces d'espaces*, ou dans *La Vie mode d'emploi*, roman conçu comme celui d'une mise en abyme et qui utilise aussi les techniques de parcours du cavalier aux échecs. Ces contraintes que s'impose l'écrivain lui permettent de dégager l'oeuvre de la lourdeur d'un message. De plus, elles sont fécondes et conduisent l'auteur vers le « degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout redevient possible » (*Créations, Re-création, Récréation*, 1973).

C'est en 1965, avec *Les Choses* (prix Renaudot), que Perec fit une entrée remarquable sur la scène littéraire. Le livre, sous-titré *une histoire des*

années soixante, apparut à sa sortie comme une satire de la société de consommation : Jérôme et Sylvie, jeune couple de psychosociologues, vient à Paris dans un petit appartement, mais rêve de mener une vie plus luxueuse. Entre le conditionnel du premier chapitre utilisé pour décrire l'appartement (« L'oeil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient ») et le futur du dernier qui n'a pas d'autre fonction que de signaler le manque d'avenir des protagonistes (« Le voyage sera longtemps agréable. Vers midi, ils se dirigeront, d'un pas nonchalant, vers le wagon-restaurant. Ils s'installeront près d'une vitre, en tête à tête [...] Les assiettes épaisses écussonnées sembleront le prélude d'un festin somptueux. Mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide »), domine l'imparfait, aux accents flaubertiens, qui dit la médiocrité de la vie des deux protagonistes, figures emblématiques des jeunes gens accédant à l'âge adulte à l'époque des « trente glorieuses ». Mais la portée sociologique des *Choses* ne doit pas occulter la dimension initiatique du récit qui contient déjà en germe le thème que le reste de l'oeuvre développera : la quête de l'identité.

Sociologue d'après sa profession Perce ne s'intéresse pas à l'état physique et psychologique de ses personnages. L'auteur nous décrit ce qui est propre à toute la génération à laquelle appartiennent Jérôme et Sylvie – c'est surtout la situation matérielle et sociale, leur vision politique, leur but et leurs rêves.

Ce jeune couple est considéré comme inséparable, comme un tout. Nous voyons que Jérôme et Sylvie s'aiment et rien, même ni les parents, ni la société toute entière ne peuvent empêcher leur bonheur. Cette union conjugale semble à l'auteur comme la norme de la vie.

Dans cette oeuvre l'auteur accourt souvent au pronom « ils » au lieu de nommer les noms de ces deux personnages. Ce pronom prive les héros de leur caractère, de leur individualité.

Perce parle des soucis, des rêves du jeune couple. Mais la réalité et les rêves sont bien distancés. Il nous semble que l'auteur y pose la question qui intéressaient les intellectuels du XX siècle: le bien – être en Amérique et les pays européens ne causait pas la dévaluation de la valeur spirituelle. Perce a voulu montrer que le succès de la civilisation transforme l'homme en consommateur. L'homme et les choses changent de place. L'homme n'est plus possesseur des choses, mais au contraire les choses en possèdent. La caractéristique de Jérôme et Sylvie découle de ce qu'ils possèdent. Ici il ne s'agit pas de la passion d'accumuler beaucoup de choses. Ils veulent être heureux. Ils savent savourer tous les dons de la vie. Ils sont heureux en contemplant les arbres verts, en achetant une nouvelle robe, en se promenant à travers Paris.

Paris est décrit comme une grande tentation où les vitrines brillent, avec les restaurants de luxe, etc. Perec énumère tout ce que voudraient posséder Jérôme et Sylvie. Ce sont les choses qui les préoccupent. Ils veulent être à la mode. En décrivant les choses, l'auteur souligne la dégradation dans certaines mesures de la valeur morale.

Jérôme et Sylvie trouvent la beauté en ce qui est à la mode, en ce qui est ancien. Ils ne devinent même pas à quoi mène cette passion. Perec souligne que pour Jérôme et Sylvie, comme pour ses contemporains il n'y a pas de but dans la vie. Ils sont privés des intérêts communs, en se rendant compte de leur situation marginale. Ils voudraient vivre à l'époque de la guerre, prendre part à la Résistance.

En décrivant la génération sans idées et idéaux, Perec ne dit pas qu'il voudrait les voir apolitiques. Dans l'épilogue de son livre, l'auteur nous montre que Jérôme et Sylvie, fatigués de cette vie, s'embauchent comme employés. Ils pensent que leurs rêves s'accomplissent à la fin, qu'ils posséderont un bel appartement et tout ce qu'ils désirent.

De nombreuses énumérations parcourent l'oeuvre de Perec, celles des objets convoités par Jérôme et Sylvie dans *Les Choses* (1965), celles de la *Vie mode d'emploi* qui recense les objets et les habitants d'un immeuble. Cette volonté d'appréhender tout objet s'apparente à la minutie du Nouveau Roman, mais elle porte aussi une signification politique : en décrivant des êtres obsédés par l'avoir, englués dans « les choses », Perec conteste avec ironie la société de consommation. En effet, la précision presque maniaque de la description, autant que le caractère hétéroclite des accumulations, crée une distance qui permet la critique et la dénonciation sociales.

Elsa Triolet (1896-1970)

Un autre écrivain qui pose le problème de l'influence des choses sur la vie des gens est Elsa Triolet. Veuve d'un colonel russe, elle a émigré en France ou s'est remariée avec Louis Aragon. Ses romans *Bonsoir Thérèse*, *Les amants*, *Le cheval blanc* traitent des problèmes différents. Elle a été la première femme ayant reçu le prix Goncourt. Dans les années 50-60 elle a écrit un cycle romanesque sous le titre général *L'âge de nylon*, dont le roman *Les roses à crédit* fait partie.

L'héroïne du roman *Les roses à crédit* Martine est une esclave du « luxe », son mari Daniel, un jeune savant, cultivateur des roses, étouffe dans cette ambiance qu'elle a créée dans leur maison.

L'auteur nous brosse la biographie de Martine. Née dans une famille pauvre, Martine se distingue parmi les autres enfants. Déjà, dans son bas âge elle éprouve une passion pour ce qui brille. Se trouvant à Paris, elle ne peut pas résister à la tentation des objets.

Son mari Daniel, au contraire, a un but dans la vie. Pour lui l'essentiel est de terminer ses études et de faire paraître une nouvelle rose. Ce qu'il s'agit de Martine, ne peut pas la considérer comme antagoniste à son mari. Les achats des objets (le frigidaire, le divan, la télévision) obligent Martine de payer les échéances. Daniel fait tout son possible pour persuader sa femme de ne pas acheter des objets, mais tout est en vain. À la fin des fins Martine perd tout: son mari, son bonheur. Elle revient là où elle était née. La fin est bien tragique. Les rats la dévorent. Daniel est parti en Amérique pour continuer ses études. Là il s'est remarié.

Ainsi, E. Triolet a traité dans son roman *Les roses à crédit* le même problème que G. Perec dans *Les choses*. Mais Triolet a accentué le problème « de la pauvreté ». On peut même dire qu'un être pauvre ne peut pas se débrouiller dans la société où il y a tant de tentations.

Boris Vian (1920-1959)

Personnalité riche et complexe, élève de l'École Centrale, musicien de jazz, poète fantaisiste, admirateur d'Alfred Jarry... et de Jean-Paul Sartre, Vian défraya, en 1946, la chronique scandaleuse par sa prétendue traduction de *J'irai cracher sur vos tombes*, oeuvre d'un roman, cire imaginaire, l'Américain Vernon Sullivan. Trois autres livres devaient alors se succéder sous cette attribution postiche, mais aussi quatre romans signés de son vrai nom : *l'Écume des jours*, *l'Automne à Pékin*, *l'Herbe rouge* et *l'Arrache-coeur*. Le style en est d'une fantaisie poétique et parfois douloureuse, qui joint au défi lancé contre un monde jugé odieux des trouvailles humoristiques dans la manière de Raymond Queneau.

Boris Vian explore avec un plaisir évident le rapport entre les mots et les choses, en particulier dans *l'Écume des jours*, son roman le plus célèbre. S'il montre l'éclatement, la mauvaise foi du langage, et apprend au lecteur à se méfier des mots, il lui apprend aussi à jouer avec eux et ainsi à transformer la réalité. Refusant les figures de style et prenant au pied de la lettre des expressions toutes faites, il déforme certains mots ou crée des mots-valises comme celui de « pianocktail ». Multipliant calembours, canulars, contrepèteries, il fait jaillir de l'insolence du ton la musique du langage.

Boris Vian fait vivre sans complaisance un univers cruel, le nôtre. L'inhumanité des hommes comme des institutions, l'aliénation par le travail ou l'idéologie, l'angoisse de la maladie, l'absurdité de la mort hantent son oeuvre. Mais en même temps, il dote ses héros d'une tendresse et d'une pureté totales, transformant ainsi en chant d'amour et en hymne à la vie ce qui pourrait être un champ d'horreurs et de morts.

Le style de Boris Vian se caractérise par une indépendance totale vis-à-vis des normes habituelles ; en particulier, il rénove le lieu commun ou l'expression toute faite. Ainsi, un pharmacien « exécute » une ordonnance, un

personnage voudra se retirer dans un *coin* « à cause de l'odeur ». Mieux encore, les mots eux-mêmes deviennent démontables, tel le célèbre « porter-cuir en feuilles de Russie ».

Cependant, au-delà de ces fantaisies verbales, ce que l'on découvre de vraiment essentiel, c'est que le ton et le rythme de l'écriture se transforment à chaque page en fonction de l'événement, des rencontres, des émotions, ou même des rêveries dans la solitude.

Le dialogue du réel et de l'imaginaire

Le roman contemporain s'ouvre à des directions diverses. Si bon nombre de romanciers posent les grandes questions soulevées par l'histoire et témoignent du changement des mentalités, d'autres préfèrent recourir à l'imaginaire ou revenir à des valeurs classiques. Quelques écrivains se distinguent nettement par l'élégance de leur style, classique et narratif, qui laisse une large part aux descriptions et à la transcription d'atmosphères. Ils ont en commun de désir de donner une valeur symbolique moderne à leur écriture qui devient insolite et mystérieuse. Julien Gracq a le regard du voyageur qui s'attarde dans la contemplation et l'attente pour donner une valeur intime à ce qu'il voit. Marguerite Yourcenar, imprégnée d'une très large culture, choisit des formes variées (romans historiques, autobiographiques, traductions libres, contes) dans un même esprit humaniste.

La pratique du fragment relève du désir de rompre avec la linéarité du discours, et de la recherche d'une nouvelle esthétique. Pour Roland Barthes, le fragment est le moment particulier d'un texte plus vaste, iréal, auquel aspire tout écrivain. Daniel Boulanger, scénariste de plus de vingt films, choisit la forme de la nouvelle qui correspond le mieux à son écriture cinématographique. La forme narrative nouvelle est plus ouverte à toutes les recherches : Mandiargues et Gracq abandonnent le roman pour la nouvelle. De par sa sobriété, celle-ci permet des jeux de langue plus variés qui ne risquent pas de lasser le lecteur.

Julien Gracq (1910-2007)

Normalien, agrégé, Louis Poirier a été professeur d'histoire et de géographie, essentiellement au lycée Claude-Bernard à Paris (1947-1970), où il a eu parmi ses élèves le futur auteur de *la Côte sauvage* (1960), Jean-René Huguenin (1936-1962). Son œuvre entière, qu'il publie sous le pseudonyme de Julien Gracq – en référence à Julien Sorel, le héros du *Rouge et le Noir*, et en hommage aux Gracques de la Rome antique –, est empreinte de l'esprit surréaliste – bien qu'il se soit gardé d'appartenir au mouvement d'André Breton, à qui il a consacré un essai fervent et pénétrant en 1948. Auteur de

récits romanesques (*Au château d'Argol*, 1938 ; *Un beau ténébreux*, 1945 ; *Un balcon en forêt*, 1958 [film de Michel Mitrani en 1979]), de poèmes en prose (*Liberté grande*, 1945) et d'une pièce de théâtre (*le Roi-Pêcheur*, 1948), Gracq récrit en un style riche et soutenu les mythes les plus profonds à l'usage de notre temps, et double l'aventure extérieure de ses personnages d'une initiation individuelle où le rêve tend à devenir réel.

C'est en 1950 que l'écrivain se démarque du milieu littéraire et de ses mœurs : publiant *la Littérature à l'estomac* dans la revue *Empédocle* – ce pamphlet sera repris dans l'essai *Préférences*, chez son éditeur José Corti, en 1961 –, il prend expressément parti contre les jurys littéraires et contre les facilités contemporaines. En 1951, l'Académie des Goncourt couronne pourtant son troisième roman et œuvre maîtresse, *le Rivage des Syrtes*. Mais, fidèle à ses convictions, Gracq refuse le prix Goncourt. Dès lors, en marge des honneurs mondains et des courants dominants tels que le structuralisme ou le nouveau roman, il s'attache à édifier une œuvre vigoureuse et exigeante où se lit notamment, à travers l'évocation des paysages, sa prédilection pour la géographie et la géologie. Passionné de Richard Wagner et des romantiques allemands, il traduit en 1954 la *Penthésilée* de Heinrich von Kleist.

Le Rivage des Syrtes est avant tout un roman de l'attente, avec un personnage essentiellement seul, dans un lieu désert et quasiment abandonné. Aldo, un jeune homme issu d'une des plus vieilles familles d'Orsenna, une république (de type *cité-état*) jadis puissante, est envoyé comme « observateur » dans une forteresse des provinces du sud érigée sur le rivage des Syrtes. Cette forteresse surveille la mer qui sépare Orsenna du Farghestan, pays mystérieux avec lequel la cité-état est dite *en guerre* depuis trois siècles, bien qu'une paix de fait se soit établie il y a longtemps et règne toujours entre les deux contrées.

Le récit *a posteriori* de l'attente d'un événement qui dénouera cette situation en suspens est l'occasion pour le narrateur de discerner toutes les possibilités du destin : l'histoire se met en marche au moment où le roman s'arrête ; le narrateur n'a d'autre raison d'être que dans l'expression paradoxale d'une non-histoire (forme de prétérition), l'histoire d'une immobilité devant l'inconnu du rivage d'en face et devant l'inconnu du destin. Que croire face au néant ? Que faire face aux forces de destruction qui nous menacent obscurément ? Doit-on agir ? Ou au contraire, comme le voudrait le supérieur d'Aldo, faire comme si de rien n'était, profiter du monde tel qu'il est, le laisser en l'état, sans intervenir, sans essayer de donner plus de sens à sa propre vie ?

Le récit se construit autour du mouvement de l'attente vers l'évènement. Le rivage, figure centrale du récit, délimite l'espace licite de l'espace illicite. La frontière réaliste qui existe entre les deux pays en guerre devient à travers

les yeux du personnage un seuil limite, métaphorique, l'ouverture vers un monde poétique et onirique.

La poétique de ce roman peut être considérée comme surréaliste dans la mesure où elle tend à décrire un monde onirique selon les préceptes qu'indique André Breton dans le *Manifeste du Surréalisme*.

L'attente du lecteur se voit satisfaite par des descriptions du paysage infini, contemplations du héros face à son destin, qui sont l'occasion pour l'auteur de mettre en scène le moment où l'Histoire se met en marche et où le héros *décide*. Le décor mystérieux et flou constitue à lui seul tout le roman, ou presque : la raison d'être des personnages est dans leur attente d'un événement.

L'oeuvre de Julien Gracq, hormis l'influence du surréalisme, s'est développée en marge des courants de son époque. Son univers romanesque se constitue essentiellement autour d'une atmosphère : l'intrigue est toujours réduite, les personnages sont des figures énigmatiques dont la psychologie importe peu et qui valent surtout par leur capacité d'aimantation. Personnages sans attaches, presque sans identité, toujours disponible pour l'appel des chemins, ils entretiennent avec l'espace et le temps une relation mystérieuse. L'espace est pour eux un champ d'attraction où jouent des forces adverses, des énergies invisibles. Dans le paysage gracquien, les conflits, les lisières, les rivages sont des lieux magiques où l'être entend des vibrations singulières qui l'invitent à une quête intérieure. Se dessine alors une géographie initiatique qui, loin d'être le décor d'une vaine succession d'événements, suscite une ouverture à ce qui peut advenir, un éveil, une attente. Toute l'oeuvre de Gracq repose sur cette magie de l'attente, ce temps vacant et aimanté qui place l'être face à l'énigme du monde, mais aussi face à sa propre énigme.

La géographie onirique et poétique de Julien Gracq s'exprime dans une prose lyrique, envoûtante, qui déploie une phrase ample et rythmée, sensuelle, riche d'images somptueuses, jouant de l'étrangeté des noms propres, une phrase pleine de surprises et de raccourcis, qui parfois peut rester béante, comme en suspens au-dessus du vide. Suggestive, refusant les mensonges du réalisme, la langue de Gracq efface les contours, entoure les êtres et les choses d'un halo de mystère qui exalte « l'étrange vie symbolique des objets ».

Parallèlement à son oeuvre de fiction, Julien Gracq a développé une importante oeuvre critique sous la forme de l'essai et du fragment.

Patrick Modiano (né 1945)

Fils d'une comédienne flamande, Luisa Colpeyn, et d'Albert Modiano, Juif d'Alexandrie qui parvint à échapper aux camps de concentration, l'auteur, après une jeunesse solitaire marquée par la mort de son jeune frère, fait une entrée éblouissante sur la scène littéraire, à vingt-trois ans, avec *la*

Place de l'Étoile (1968). Indifférent aux modes, il donne *la Ronde de nuit* (1969) et *les Boulevards de ceinture* (1972). Son intérêt le mène vers la trouble période de la Seconde Guerre mondiale : marché noir, meurtres impunis, rafles, règlements de comptes, etc. À mi-chemin entre réel et imaginaire, ses romans, fondés sur la recherche de l'identité, l'attente, l'absence, la mémoire, l'oubli, la disparition, mettent en œuvre des personnages aux comportements étranges et imprévisibles, le plus souvent dans un Paris mystérieux (*Livret de famille*, 1977 ; *la Rue des boutiques obscures*, prix Goncourt 1978 ; *Une jeunesse*, 1981 ; *De si braves garçons*, 1982 ; *Quartier perdu*, 1984 ; *Vestiaire de l'enfance*, 1989 ; *Fleurs de ruines*, 1991). Mais *Villa triste* (1975) se déroule au bord du Léman, et *Dimanches d'août* (1986), à Nice, où resurgissent les fantômes de l'Occupation. En général, les narrateurs explorent le passé ou font de surprenantes rencontres (*Des inconnues*, 1999 ; *la Petite Bijou*, 2001). En 1997, *Dora Bruder* tourne le dos à la fiction, prend le parti de l'histoire et révèle, outre les obsessions de l'écrivain, une part de sa méthode. L'observation minutieuse y côtoie l'invention, dévoilant une sensibilité aiguë.

Autre thème obsédant, celui de la quête de l'identité. Si certains de ses personnages ne savent pas au juste ce qu'ils sont, d'autres ne savent même pas qui ils sont. Le narrateur des *Boulevards de ceinture* est à la recherche de son père ; dans *Villa triste*, le passé renaît avec précision, mais se brouille sous l'effet d'oublis et de lacunes ; dans *Rue des Boutiques obscures*, un enquêteur amnésique est tenté de s'identifier avec un inconnu dont il trouve trace ; autre enquête : *Dora Bruder*.

L'Occupation cesse, dans ce roman, de devenir le thème majeur, de même que dans la plupart de ceux qui ont suivi. Mais ce qui subsiste, ce qui fait que la « petite phrase musicale » de Modiano se reconnaît entre toutes, c'est cette atmosphère poétique d'ambiguïté et d'indécision, due aux jeux de la mémoire tantôt précise tantôt évanescence, mêlant dans le flou le présent, le passé, et peut-être le souvenir d'une vie antérieure, le halo entre rêve et réalité qui, dans ses brefs romans, agit avec un charme très envoûtant. Le style de Modiano est simple, pur, d'une transparence savamment ménagée et d'un grand pouvoir de suggestion.

L'univers de prédilection de Modiano, c'est la grande ville et plus précisément Paris. La ville n'est pas un simple cadre : labyrinthe qui éloigne ou rapproche les itinéraires, favorise ou non les rencontres, elle joue le rôle d'un personnage. De roman en roman, sont cités des dizaines de noms de rue, tandis que le réseau du métro redouble celui des rues. Les personnages sont des piétons obstinés qui, rêvant d'un « point fixe », vont de bistrot en bistrot, de quartier en quartier, souvent pour brouiller les pistes. Leur vie est une déambulation inquiète et hallucinée dans les zones grises de la ville. Dans cet

univers labyrinthique et mouvant, le quotidien prend une coloration fantastique, attisé par l'écriture de Modiano, une écriture d'autant plus magnifique qu'elle est sobre, sèche et rapide.

En dépit de l'expression précise ou du détail exact, l'œuvre comporte toujours une marge d'indétermination. Une thématique subtile, dense, « le mode de narration elliptique et incertain » (O. Barrot) jouent de l'émotion, de la violence feutrée, de l'humour, tandis que les énigmes, la dérive, le fragile équilibre des héros, envoûtent le lecteur et l'emportent là où se nouent les apparences trompeuses et l'insaisissable vérité des êtres et des choses.

Michel Tournier (né 1924)

Michel Tournier est né à Paris dans un milieu cultivé. Dès l'enfance ses parents lui ont fait découvrir l'Allemagne et la culture germanique, qui occupe une place importante dans sa pensée. Il s'intéresse tout naturellement à l'Allemagne, dont il hérite le goût de la philosophie (spécialement celle de Leibniz), soutient en Sorbonne un diplôme sur Platon (1946), séjourne à Tübingen (1946-1949). Son échec à l'agrégation de philosophie l'oriente vers la radio (jusqu'en 1954), puis vers le journalisme et l'édition (1958-1968), avant que s'affirme sa vocation d'écrivain. Dans des romans de facture classique (« Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités »), il entreprend d'écrire « des histoires qui auraient l'odeur du feu de bois, des champignons d'automne ou du poil mouillé des bêtes », mais qui seront « secrètement mues par les ressorts de l'ontologie et de la logique matérielle ».

Vendredi ou les Limbes du Pacifique (1967) acquiert une célébrité instantanée à ce « romancier au teint quelque peu basané par le soleil métaphysique ». Sous couvert de raconter à sa façon la mésaventure rendue fameuse grâce à Defoe, l'écrivain subvertit d'emblée l'ordre des choses : ce n'est plus du « civilisé » qu'il va d'abord s'agir, mais du « sauvage ». Michel Tournier nous montre au contraire comment son héros se libère peu à peu de son éducation et découvre de nouveaux rapports avec le monde. *Vendredi* n'apparaît pas comme appartenant à une race inférieure. Au contraire, il a le prestige d'être proche de la nature et conduit Robinson à découvrir les joies naturelles: la mer, la nudité, le rire... Quand un bateau aborde l'île, Robinson refuse de retourner au pays natal.

À son arrivée à l'île, Robinson se dégrade progressivement jusqu'à s'ébattre dans la boue avec les pécaris, avant de s'épanouir dans une véritable communion avec la nature sous l'influence du jeune *Vendredi*.

Le renversement des perspectives est à nouveau présent dans *le Roi des Aulnes* (1970) : reprenant la parabole d'Abel et Caïn, le livre raconte l'histoire

d'une sorte d'ogre, qui, après avoir rabattu des enfants pour les nazis, porte sur ses épaules, tel saint Christophe, un petit garçon juif qu'il tente de sauver, jusqu'à la mort dans les tourbières – réactualisant ainsi, tout en le dévoyant, le mythe populaire que célébrait la ballade de Goethe. C'est dire que l'ambiguïté est au cœur de l'œuvre. La trame principale du troisième roman, *les Météores* (1974), est constituée par le problème, central, de la gémellité (via Castor et Pollux) – entrecroisé avec le fantasme de l'androgynie –, auquel se mêlent les rapports du cosmique à l'humain, l'entrelacs du temps et de l'espace, les thèmes de la signification et de la pureté (perçue en tant que principe destructeur).

Le mythe personnel de l'écrivain s'étoffe avec *le Vent Paraquet* (1977), autobiographie intellectuelle que prolongeront les brefs essais de *Célébrations* (1999). Avec *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), Tournier déconcerte en apparaissant comme romancier chrétien, tout en portant sur Jeanne d'Arc un regard non conformiste (*Gilles et Jeanne*, 1983). Dans *le Vol du vampire* (1982), il soutient que le livre se nourrit de la substance du lecteur. De façon comparable, l'allégorie de *la Goutte d'or* (1985) met en scène un jeune Bédouin, qui croit que son âme a été capturée par un cliché. Auteur de recueils de contes (*le Coq de Bruyère*, 1978) ou de nouvelles (*le Médianoche amoureux*, 1985), Tournier, cofondateur des Rencontres internationales de photographie d'Arles, a également produit plusieurs ouvrages sur cet art (*Miroirs*, 1973 ; *Des clés et des serrures*, 1979 ; *Rêves*, 1979 ; *Vues de dos*, 1981). Au-delà de la diversité apparente, l'unité de l'œuvre est certaine : convoquant la figure de Moïse, *Éléazar ou la source et le buisson* (1996), par exemple, recoupe les réflexions sur la peinture, consignées dans *le Tabor ou le Sinaï* (1988). *Vagabond immobile* (1984), Tournier vit, entre deux périodes, dans un presbytère de la vallée de Chevreuse, où il poursuit sa carrière paradoxale de « métèque de la littérature », prétendant réserver aux enfants le meilleur de son œuvre : *Vendredi ou la Vie sauvage* (1977), *Pierrot ou les Secrets de la nuit* (1979), *Barbedor* (1980), *la Couleuvrine* (1994).

J.M.G. Le Clézio

Jean-Marie Gustave Le Clézio est issu d'une famille d'origine bretonne, qui a émigré à l'île Maurice à la fin du XVIII^e siècle. Il grandit à Nice, élevé par sa mère et par sa grand-mère qui lui donnent le goût de la lecture et de l'écriture (il est, dès l'âge de 7 ans, l'auteur d'un livre sur la mer), tandis que son père, médecin britannique, se trouve en poste au Cameroun anglophone, puis au Nigeria. En 1948, il rend visite à son père en Afrique, expérience déterminante qui nourrit son imaginaire et sur laquelle s'appuiera bientôt sa vocation d'écrivain. Le jeune homme partage ses études entre l'Angleterre (Bath, où il est aussi professeur de Lettres en 1959 ; Bristol, où il s'inscrit à l'université) et Nice, où il se spécialise en littérature.

En 1964, en vue de son diplôme d'études supérieures, il soutiendra un mémoire sur Henri Michaux (*la Solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*).

C'est un an avant, en 1963, que Le Clézio fait son entrée sur la scène littéraire française. Son roman *le Procès-verbal*, publié chez Gallimard à l'initiative de Georges Lambrichs qui dirige la collection « Le Chemin », manque de recevoir le prix Goncourt, mais obtient le prix Renaudot. Le général de Gaulle, à qui le jeune auteur de 23 ans a adressé le livre, le remercie en ces termes : « Votre livre, *le Procès-verbal*, m'a entraîné dans un autre monde, le vrai très probablement. [...] Comme tout commence pour vous, cette promenade aura des suites. Tant mieux ! Car vous avez bien du talent. À moi, qui suis au terme, vous écrivez que « le pouvoir et la foi sont des humilités ». À vous, qui passez à peine les premiers ormeaux du chemin, je dis que le talent, lui aussi, en est une. »

En 1967, Le Clézio effectue, comme coopérant, son service militaire en Thaïlande. Dénonçant la prostitution infantile, il est muté et contraint de finir son service au Mexique. Employé par l'Institut d'Amérique latine, il découvre alors les Indiens et se passionne pour l'histoire et la mythologie amérindiennes. De 1970 à 1974, il vit aux côtés des Embera et des Waunanas, Indiens du Panamá. Devenu spécialiste du Michoacán, région du centre du Mexique, il soutient en 1977 une thèse d'histoire, *la Relation de Michoacán*, à l'Institut d'études mexicaines de Perpignan.

Écrivain nomade, auteur d'une œuvre riche en romans, en nouvelles et en essais, marié depuis 1975 à Jémia (originaire du Sahara occidental), Jean-Marie Gustave Le Clézio partage son temps entre le Nouveau-Mexique (où il a été enseignant à l'université d'Albuquerque), Nice et la Bretagne. En 1990, aux Éditions Gallimard, il a cofondé avec Jean Grosjean « L'Aube des Peuples », une collection destinée à rassembler les grands textes de l'histoire de l'humanité. L'Académie suédoise, en lui décernant le prix Nobel 2008 de littérature, a déclaré entendre ainsi rendre hommage à l'«écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en deçà de la civilisation régnante ».

L'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui se réclame à la fois des présocratiques, de Lautréamont, d'Henri Michaux et de Francis Ponge, impose d'abord la recherche d'un renouvellement romanesque. Dans *le Procès-verbal* (1963), proche de l'œuvre de Samuel Beckett, Adam Pollo, « qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique », occupe la vacuité de sa maison sans rien faire, se contentant de survivre à l'ennui, associé à la crise de la communication. L'humanité est celle du *Déluge* (1966), qui débouche sur *le Livre des fuites* (1969), dont l'ensemble hétéroclite (jeux sur la typographie, énumérations de choses et de chiffres, collages de citations, slogans publicitaires) reflète les interrogations d'une génération influencée notamment par les remises en question du Nouveau

roman. C'est ainsi que l'aventure est entrecoupée d'autocritiques sur la littérature et sur le langage (*la Fièvre*, 1965; *la Guerre*, 1970).

Après le « cartésianisme littéraire » de cette période, Le Clézio effectue un retournement spectaculaire, les essais de *Hai* (1971) ouvrant à des chemins moins rationnels, déjà préparés par ceux de *l'Extase matérielle* (1967). À l'époque, en effet, l'écrivain a découvert le Mexique et s'est mis à vivre par intermittence avec les Indiens Embera, au Panamá. Son évasion, réussie, de la vie urbaine (dénoncée dans *les Géants*, 1973) se nourrit ainsi des cultures oubliées d'un Nouveau Monde qui est également rencontre de l'autre en soi-même. Cette révélation, parfois hallucinatoire (*Mydriase*, 1973), permet d'accéder à une forme de plénitude et de sagesse, accompagnée d'une exigence ontologique et poétique : « Je veux écrire une autre parole qui ne maudisse pas, qui n'exècre pas, qui ne vicie pas, qui ne propage pas de maladie. »

La catharsis peut se réaliser à travers le rêve d'une calcination par le soleil (*Voyages de l'autre côté*, 1975), la science des mécanismes cosmiques selon le peuple maya (*les Prophéties du Chilam Balam*, 1976), l'acceptation mystique d'une littérature qui doit changer l'homme (*l'Inconnu sur la terre*, 1978), la reconnaissance d'une magie enfantine (*Mondo et autres histoires*, 1978). En vertu de quoi, Le Clézio rompt définitivement avec sa première manière, son lyrisme teinté d'onirisme illustrant désormais le fantasme d'un retour symbiotique à une pureté originelle et absolue, dont l'image est le *Désert* (1980, prix Paul Morand de l'Académie française) ou l'univers indien des *Trois Villes saintes* (1980).

Cet idéal de réconciliation avec un monde redevenu harmonieux, alimenté par une fascination durable pour les civilisations précolombiennes (*le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, 1988; *Pawana*, 1992; *la Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, 1997), masque mal, cependant, que la *Terra amata* (1967) est à la fois *incognita* et malheureusement perdue, alors même que l'on croit l'avoir retrouvée.

L'errance littéraire s'accompagne d'une pratique du nomadisme conçu comme un choix de vie (*Voyages à Rodrigues*, 1986) : *le Chercheur d'or* (1985), *la Quarantaine* (1995) et *Révolutions* (2003), renvoient à l'île Maurice, *Onitsha* (1991) et *l'Africain* (2004), au Nigeria, *Étoile errante* (1992), à Israël et à la Palestine, *Diego et Frida* (1993) et *Ourania* (2006), au Mexique, tandis que *Sirandanes* (1990) est suivi d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux. Autant de voies pour une seule quête (*la Ronde et autres faits divers*, 1982; *Printemps et autres saisons*, 1989; *Cœur brûle et autres romances*, 2000), celle d'un improbable serpent à plumes que pourraient synthétiser ensemble le *Poisson d'or* (1997) et les *Gens des nuages* (1999, en collaboration avec sa femme Jémia). Après les essais *Raga. Approche du continent invisible* (2006), sur les peuples de l'Océanie, et

Ballaciner (2007), sur son amour du cinéma, Le Clézio revient au roman en 2008 avec *Ritournelle de la faim*, qui conte l'histoire d'Ethel, une adolescente à l'aube de la Seconde Guerre mondiale.

Loin de la civilisation industrielle et des destructions qu'elle inflige à la nature, loin des guerres qui ont ravagé le XX siècle, Le Clézio s'attache à faire entendre une parole autre, celle des civilisations encore épargnées par le progrès technique et soucieuses de présenter une certaine harmonie avec le monde. Critique à l'égard des valeurs universalistes promues par une Europe selon lui trop nombriliste. Le Clézio en appelle à un nouvel universalisme qui, tourné vers « l'ailleurs », donnerait sa juste place aux civilisations longtemps considérées comme « barbares » par une civilisation européenne arrogante.

Dans la géographie magique de Le Clézio, l'enfance est par nature l'un de ces « ailleurs » fascinants grâce auxquels on accède, par le contact avec l'élémentaire, à la beauté de la nature et aux mystères de la vie cosmique. Ses recueils d'histoires pour enfants lui permettent d'explorer le monde avec le regard de l'enfance, un regard neuf, pas encore dévoyé. *L'Inconnu sur la terre* prolonge cette recherche sous la forme d'une longue méditation poétique sur les merveilles qui nous entourent, le soleil, la mer, les arbres, mais aussi sur les visages, le pain ou la musique des mots. Dans cette voie, c'est vers sa propre enfance, une enfance hantée par des personnages chimériques et la nostalgie de l'île Maurice, que l'auteur s'est tourné pour y trouver le cadre et les personnages de ses romans les plus récents.

La littérature féministe

Le scandale engendré par le *Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir plaça au coeur du débat intellectuel la question du féminisme. La romancière de *l'Invitée et du Sang des autres* y retraçait l'histoire et les mythes de la femme, analysant les différents rôles que celle-ci est amenée à jouer dans la société (épouse, mère ...) et ouvrait sur un appel à la liberté : « on ne naît pas femme, on le devient ». L'essai eut un retentissement considérable et contribua à rendre possible, vingt ans plus tard, le mouvement féministe. Trois femmes de lettres conquièrent une haute notoriété dans la fin du siècle : Marguerite Yourcenar, première femme élue à l'Académie française, Nathalie Sarraute, figure marquante du Nouveau Roman et Marguerite Duras, qui explore dans ses romans, pièces et films, le désir féminin, la folie et la mort.

Si l'on se résout à inscrire l'oeuvre de **M. Duras** sous le signe du féminin, c'est parce qu'elle-même situe ainsi son travail : « La femme c'est le désir. On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont

dans le plagiat » (*Les parleuses*, 1974). Or, s'il est des livres où l'expression du désir féminin est portée à son apogée, c'est bien ceux de Marguerite Duras. Elle redisque toute une vision du monde à partir de ce principe fondateur et transfigure véritablement l'écriture en installant le désir et les manques dans le tremblement même des mots, la syncope des phrases et le trouble de leur agencement. Son écriture se disloque sous la pression d'une charge émotionnelle inexprimable comme telle (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*, 1953). Duras fait percevoir les puissances du non-dit, au point d'élaborer des relations adultères entièrement virtuelles, par le seul jeu d'une conversation apparemment anodine (*Moderato cantabile*, 1958). Ses personnages déchirés d'un imprononçable désir semblent brisés par le seul effort d'exister (*le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *le Vice-consul* (1965)). Mais ils s'incarnent au fil de l'oeuvre qui les fait revenir, au point que l'auteur parle d'eux comme de personnes vivantes, aimant à les nommer pleinement, nom et prénom à chaque mention.

Duras s'approche aussi des zones les plus personnelles du souvenir. *La Douleur* (1985) raconte l'attente et le retour de son mari Robert Antelme des camps de concentration ; *L'Amant* (1984) relate sa première expérience amoureuse et sexuelle ; *Ecrire* (1993) évoque les quelques images insistantes qui président à son activité d'écrivain. On est bien empêché de déterminer le « genre » de ces textes : autobiographie, autofiction, fragments personnels... C'est la vie même de Duras qui se fictionnalise dans certaines mises en scène publique, en faisant entrer des personnes de sa vie réelle dans l'univers de ses personnages. Vie faite oeuvre, oeuvre faite vie : on ne saurait porter plus loin le romanesque. Marguerite Duras a ceci de paradoxal qu'elle abolit le roman en transformant son existence en roman.

Dans l'après 68, les mouvements de femme ont favorisé l'émergence d'une écriture féministe. Les romancières ont d'abord souligné les problèmes propres à l'émancipation des femmes (Françoise Giraud, Françoise Mallet-Jorris, Critine de Ryvoire, Benoît et Flora Groult) en insistant parfois sur les difficultés de la femme dans le monde du travail (Claire Etchérelli). Mais, une fois revendiquée une identité propre, l'écriture féminine s'est fondue dans la production littéraire générale. Toutefois, fondamentalement, la prise de parole féminine implique une volonté de se démarquer. On interroge ainsi l'inconscient (Marie Cardinal, Jeanne Hyvrard) et les rapports conflictuels avec le masculin (Annie Leclerc, Michèle Perrein, Françoise Parturier).

Ce mouvement, qui s'est quelque peu émoussé dans les années quatre-vingt, a aussi conduit à une véritable réflexion sur la spécificité de « l'écriture-femme » : Julia Kristeva, Hélène Cixous, Béatrice Didier insistent, par exemple, sur le « désir » qui se trouve à l'oeuvre dans le vouloir-dire féminin.

L'histoire de la littérature des femmes est celle d'une lente conquête. Refus d'éducation et hostilité envers la « femme savante » : l'inégalité des

sexes a longtemps rendu aléatoire l'accès aux lettres, plus encore à la publication – le recours fréquent à un pseudonyme masculin en témoigne- par les femmes. Ainsi, les genres pratiqués par des femmes ont été, longtemps, les moins valorisés (roman, conte et genres intimistes). Leur prédilection pour les formes autobiographiques (lettres, mémoires, journal intime et autobiographie) manifeste le désir de s'exprimer en dépit de leur situation. Ainsi, de Georges Sand à Annie Ernaux, le récit d'apprentissage est-il un moyen privilégié pour montrer, comme le disait Beauvoir, comment on devient femme. Des spécificités thématiques et esthétiques s'expliquent ainsi par les données historiques et sociales. De même, le fait que la lecture soit, majoritairement, une activité féminine : s'est effectué là un « rattrapage » culturel, dont l'effet sur l'évolution de la littérature est sensible.

Marie Cardinal (1929 – 2001)

Romancière, Marie Cardinal étudie à l'Université d'Alger et à la Sorbonne à Paris, où elle obtient une licence en philosophie en 1948 sur Philon d'Alexandrie. Elle enseigne ensuite de 1953 à 1960 à Salonique, Lisbonne, Vienne et Montréal. Depuis 1960 elle a travaillé à la réécriture des textes et comme lectrice chez Gallimard et chez Grasset. Enseignante, journaliste, elle publie son premier roman, *Écoutez la mer*, en 1962, qui a obtenu le Prix international du premier roman. Féministe, elle collabore avec Gisèle Halimi à *la Cause des femmes* (1973). Ses romans évoquent les problèmes du couple (*Une vie pour deux*, 1978), la perte de l'Algérie natale (*Au pays de mes racines*, 1980 ; *le Passé empiété*, 1983). Dans *les Mots pour le dire* (1975), elle décrit sa psychanalyse, quête âpre et passionnée de son identité de jeune fille et de femme. Ses oeuvres sont traduites en plus de 18 langues. En 1976, Marie Cardinal a reçu le Prix Lettré pour son roman *Les mots pour le dire*. Elle était membre de plusieurs associations de créateurs, notamment du Syndicat des écrivains de langue française dont elle était présidente honoraire à vie.

Marguerite Duras

Figure majeure de la littérature du XX^e siècle, Marguerite Duras cultiva dans son œuvre romanesque et théâtrale une esthétique du mystère. Elle s'illustra galement dans le cinéma, qu'elle considérait comme le « lieu idéal de la parole ».

Née en Cochinchine française, Marguerite Donnadiou a pour père un professeur de mathématiques, qui meurt très jeune, et pour mère une institutrice. En 1928, cette dernière achète une petite concession en Indochine, mais elle est trompée par l'administration coloniale : la terre se révèle incultivable, ce qui cause la ruine de la famille. Cette expérience, ainsi que les rapports passionnés que la jeune fille entretient avec sa mère

(l'essentiel de l'affection maternelle allant aux deux frères plus âgés), seront déterminants dans son œuvre à venir.

À 18 ans, Marguerite Donnadiou quitte l'Indochine et s'installe à Paris pour y finir ses études de droit et de sciences politiques. Elle rencontre l'écrivain Robert Antelme avec qui elle se marie en 1939. C'est pendant la Seconde Guerre mondiale que, sous le pseudonyme de Duras (du nom du village où se trouve la maison paternelle dans le Lot-et-Garonne), elle publie ses premiers romans (*les Impudents*, 1943 ; *la Vie tranquille*, 1944). Durant ces années, son activité clandestine de résistante l'amène à se rapprocher du Parti communiste français. Parallèlement, elle noue des relations avec plusieurs intellectuels, parmi lesquels Bataille, Blanchot et Dionys Mascolo (1916-1997), qui devient son compagnon après son divorce en 1947. Son appartement de la rue Saint-Benoît devient le lieu privilégié de ces rencontres.

En 1950, Duras publie *Un barrage contre le Pacifique* (films de René Clément en 1958 et de Rithy Panh en 2009) et, en 1952, *le Marin de Gibraltar* (les *Cahiers de la guerre et autres textes* publiés en 2006 témoignent de cette période d'écriture). Un an plus tard, Duras s'oriente vers une esthétique plus novatrice avec *les Petits Chevaux de Tarquinia*, roman dans lequel une syntaxe disloquée et une ponctuation inhabituelle privilégient un récit discontinu, au détriment de la progression de l'intrigue et du recours à la psychologie.

Dès 1955, avec *le Square*, Duras se lance également dans le théâtre. *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1959), *Des journées entières dans les arbres* (1965), *l'Amante anglaise* (1968) et *Savannah Bay* (1982), plus particulièrement, confirmeront son attrait pour le genre. Toutefois, c'est le récit *Moderato cantabile* en 1958 qui marque le tournant de l'œuvre de Duras. La narration se renouvelle : les événements se raréfient et les dialogues, inspirés par le plus banal des quotidiens, accèdent au premier plan. L'écriture s'oriente vers une prose elliptique, épurée, entrecoupée de gestes ébauchés et d'échanges muets. Avec ce « roman de l'échec du roman », Duras connaît la notoriété. C'est l'époque où Robbe-Grillet la convie à se joindre au mouvement du nouveau roman.

Au cours des années suivantes, Duras fait paraître plusieurs livres majeurs, dont *le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) et *le Vice-consul* (1965), où perce sa fascination pour les milieux diplomatiques. Focalisée sur l'absence et la vacuité, son œuvre fait alors émerger des êtres fantomatiques hantés par l'abandon et la folie.

En 1959, Alain Resnais lui ayant commandé un scénario, Duras avait écrit les dialogues d'*Hiroshima mon amour*. Le film avait été la révélation du Festival de Cannes en 1960. Après l'expérience réussie avec Resnais, parallèlement à son œuvre romanesque et théâtrale, Duras se tournera

également vers le cinéma. Scénariste d'*Une aussi longue absence* (Henri Colpi [1921-2006], 1961), elle réalise notamment *la Musica* (1966), *Détruire, dit-elle* (1969), *Nathalie Granger* (1972), *la Femme du Gange* (1973), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) et *le Camion* (1977). Duras cinéaste s'efforce aussi de faire disparaître la frontière entre les genres : *Jaune le soleil* (1971) est la version filmée du roman *Abahn, Sabana, David* (1970) ; avant d'être porté à l'écran, *le Navire Night* (1978) avait existé à l'état de nouvelle ; *Agatha* est d'abord un roman, qui devient un film (*Agatha et les lectures illimitées*, 1981). Dans toutes ces œuvres, la force incantatoire des voix se mêle à la lenteur ritualisée des images, aboutissant à un style fascinant qui entretient une atmosphère de mort et de beauté.

Au début des années 1980, dépendante de l'alcool, Duras alterne cures de désintoxication, périodes d'abstinence et rechutes. Elle prend pour compagnon Yann Lemée (né en 1952) – à qui elle donne le nom de Yann Andréa, confirmant ainsi son goût pour les patronymes à consonance évocatrice. Faute de maîtriser sa main tremblante, elle lui dicte *la Maladie de la mort* (1982).

L'océan destructeur, le cataclysme atomique, auxquels s'ajoutent les ruines des souvenirs autobiographiques – *l'Amant* (1984 ; adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud en 1991 [voir *l'Amant*]) qui connaît un succès mondial ; *l'Amant de la Chine du Nord* (1991) –, finissent de faire de l'œuvre de Duras le miroir d'un chaos fondamental. Cette dernière s'éteint dans son appartement de la rue Saint-Benoît, à près de 82 ans.

En 1943, Marguerite Duras – en compagnie de son mari Robert Antelme et de Dionys Mascolo – rejoignit le réseau de la Résistance dirigé par François Mitterrand (connu sous le nom de guerre de Jacques Morland). Le 1^{er} juin 1944, son groupe tomba dans une embuscade. Secourue par Mitterrand, Duras parvint à s'échapper. Mais son mari, arrêté par la Gestapo, fut déporté au camp de concentration de Buchenwald, puis à celui de Dachau.

Marguerite Duras dut attendre la Libération avant de revoir Robert Antelme. Mascolo et Mitterrand, partis chercher leur compagnon en Allemagne, organisèrent son retour en France. C'est un homme moribond, amaigri par des mois de détention et malade du typhus que son épouse accueillit à la gare d'Orsay à Paris. Duras fit de ces heures sombres un récit poignant dans *la Douleur* (1985).

Ses premiers romans datent de la guerre : de facture traditionnelle, *les Impudents* (1943) et *la Vie tranquille* (1944) passent presque inaperçus. Installée à Paris depuis une douzaine d'années, Duras déploie une activité clandestine qui la fait se rapprocher du parti communiste, tout en se mettant à concevoir des textes habités par le souvenir d'une certaine Anne-Marie Stretter, qu'elle a connue de loin, pendant son adolescence asiatique, et pour qui un jeune homme s'est suicidé par amour (cette figure mystérieuse et

fondatrice reviendra sous les traits de nombreux personnages féminins). Parallèlement, l'écrivain noue des relations durables avec plusieurs intellectuels, parmi lesquels Bataille et, surtout, Blanchot, à qui l'unira une indéfectible communauté d'esprit.

Elle s'oriente vers une esthétique plus novatrice avec *les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), roman à partir duquel une syntaxe disloquée et une ponctuation inhabituelle privilégieront un récit discontinu, au détriment de la progression de l'intrigue et du recours à la psychologie. Toutefois, c'est *Moderato cantabile* (1958) qui marque le tournant : Duras désavoue dès lors toute sa première manière. La narration s'ouvre en effet à de nouvelles modalités : les événements se raréfient et les dialogues accèdent au premier plan, suscités de plus en plus souvent par un fait banal du quotidien. L'écriture s'oriente vers une prose elliptique, violente, épurée jusqu'à l'essentiel, entrecoupée de gestes ébauchés et d'échanges muets. Avec ce « roman de l'échec du roman », Duras accède à la notoriété. C'est l'époque où Robbe-Grillet la convie à se joindre au Nouveau Roman, où sa participation, tantôt amicale, tantôt houleuse, restera éphémère et officieuse. En 1959, Alain Resnais lui commande le scénario et les dialogues de son prochain film : ce sera *Hiroshima mon amour*. L'année suivante, Duras use de sa célébrité naissante pour dénoncer la guerre d'Algérie, en signant le Manifeste des 121.

Au cours des années 1960 se succèdent plusieurs livres importants, dont *le Vice-consul* (1965), *Détruire, dit-elle* (1969) et, surtout, *le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), auquel Lacan a rendu hommage par la célèbre phrase : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. » Alors que Mai 68 lui rappelle ses révoltes de jeunesse, mais la confirme dans sa tendance à l'isolement, son œuvre se dépouille, le style verse dans l'énigmatique, les dialogues sont troués de silences. Focalisée sur l'absence et la vacuité, la création suggère l'intensité des émotions et met en scène des silhouettes fantomatiques hantées par la folie et le sentiment d'abandon.

Dès *le Square* (1955), Duras s'est également lancée dans le théâtre ; aux pièces recueillies en volumes (en 1965, 1968 et 1984) viennent s'ajouter, par exemple, *les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1959) et *l'Amante anglaise* (1968). Après l'expérience réussie avec Resnais, son inspiration s'est aussi diversifiée vers le cinéma : scénariste d'*Une aussi longue absence* (1961), elle réalise notamment *la Musica* (1966), *Nathalie Granger* (1972), *la Femme du Gange* (1973), *Des journées entières dans les arbres* (1976), *le Camion* (1977). La lenteur ritualisée de ses images entretient une atmosphère de mort et de beauté, tandis que la force incantatoire des voix contribue à « reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive... très simple,

primaire presque : ne pas bouger, tout recommencer », à partir de « l'endroit de la passion ».

On peut certes distinguer deux veines principales chez Duras : d'une part, le cycle indien ; d'autre part, le cycle indochinois. Néanmoins, d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) à *la Mer écrite* (1996), en passant par *le Marin de Gibraltar* (1952), *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique* (1980), *l'Homme atlantique* (1981) ou *la Pute de la côte normande* (1986), c'est toujours sur les mêmes lieux, dont elle revendique le caractère imaginaire, que son écriture flue et reflue sans cesse. De Trouville à Melbourne et à Vancouver, de Ménilmontant à Calcutta, des rives du Mékong aux berges de Bercy, de la Seine au Gange, Duras est un auteur du ressassement.

À la récurrence obsessionnelle des personnages et des décors répond la perméabilité des frontières entre les genres : *Jaune le soleil* (1971) est la version cinématographique d'*Abahn Sabana David* (1970) ; avant d'être porté à l'écran, *le Navire Night* (1978) exista d'abord à l'état de nouvelle ; *Agatha* (1981) est un roman puis un film, comme l'avait été *Détruire, dit-elle*, qui poursuivait le récit du *Vice-consul*, ce dernier ayant en outre donné matière au « texte-théâtre-film » d'*India Song* (1973), tourné deux ans plus tard et prolongé par *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976).

Miroir d'un chaos fondamental, manifesté par les déchaînements de l'océan primordial, le cataclysme atomique, les épaves à la dérive du fleuve des origines, auxquelles font écho les ruines du visage autobiographique (*l'Amant*, 1984 ; *l'Amant de la Chine du Nord*, 1991), l'œuvre tend vers l'espace idéal de la parole (*Savannah Bay*, 1982 ; *la Maladie de la mort*, 1983 ; *Émilie L.*, 1987). « Tous les livres sont sur le même sujet, l'écriture », la création procédant alors d'elle-même : « Je crois que ça part des mots [...] et la phrase vient après, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut. » Chez Duras, *Écrire* (1993) est inséparable de *l'Amour* (1971) et de *la Douleur* (1985) : « J'aimerais quiconque entendra que je crie » (*les Mains négatives*, 1979), telle pourrait être la formule qui résume l'aspiration centrale d'une voix dont on devine l'ambivalence derrière *la Jeune Fille et l'enfant* (1982).

Les personnages de Duras sont tous en proie à une douleur secrète, obsédante, énigmatique. De leur univers atone – qu'il s'agisse de la vie éteinte d'une bourgeoise comme Anne-Marie Desbaresdes (*Moderato cantabile*), ou de celle d'un vice-consul à Calcutta, dans la moiteur insupportable de la mousson (*India Song*) -, sourd une douleur indicible qui monte jusqu'au paroxysme et débord souvent en un cri désespéré, inhumain, aux limites de la folie. Toujours inexplicable et inexpiquée, cette douleur met en lumière la faim atroce et absolue tapie au coeur de l'être qu'est le désir. Parfois, la rencontre émerveillée, mais nécessairement fugitive de deux êtres laisse entrevoir ce que pourrait être la puissance libératrice de l'amour.

Mais « aucun amour au monde ne peut tenir lieu d'amour ». Les êtres sont toujours étouffés par un ennui insondable ou emmurés dans les contraintes et les conventions de la vie sociale.

L'écriture de M. Duras n'a cessé d'évoluer vers une sobriété et un dépouillement de plus en plus grands. Elliptique, allusive, plaine de béances, de ruptures, de syncopes, de silences, cette écriture au phrasé proche du langage quotidien est douée d'une exceptionnelle puissance incantatoire, comme si la matité des mots, le refus de l'ornement et le rythme souvent saccadé rendaient plus violente et plus vibrante l'intensité des émotions et des sentiments.

Françoise Sagan (1935-2004).

Issue d'un milieu bourgeois, Françoise Quoirez prend le pseudonyme de Françoise Sagan, d'après un personnage d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : Hélié de Talleyrand Périgord, prince de Sagan. Son premier roman, *Bonjour tristesse* (prix des Critiques, 1954), connaît un succès fulgurant, dû à la précocité de l'auteur et à son apparence néoclassique. La jeune écrivaine de dix-neuf ans y fait l'éloge de la légèreté et de la liberté sentimentales, et n'hésite pas à aborder le désir physique d'un point de vue féminin, position alors en rupture avec la morale conventionnelle des années 1950.

Qualifiée de « charmant petit monstre » par François Mauriac, Françoise Sagan connaît alors la gloire littéraire, gloire alimentée par la légende qu'elle entretiendra autour d'une vie faite d'excès (elle aimait notamment les voitures de sport et la vitesse) et jalonnée par le jeu, la drogue et l'alcool. Elle est l'auteure d'une abondante œuvre romanesque, dont le thème majeur est la psychologie de l'amour dans certains milieux aisés du monde contemporain (*Un certain sourire*, 1956 ; *Aimez-vous Brahms*, 1959 ; *la Chamade*, 1965 ; *Des bleus à l'âme*, 1971 ; *le Lit défait*, 1977 ; *la Femme fardée*, 1981 ; *De guerre lasse*, 1985 ; *Un sang d'aquarelle*, 1987 ; *la Laisse*, 1989 ; *les Faux-fuyants*, 1991).

On lui doit aussi des pièces de théâtre (*Château en Suède*, 1960 ; *le Cheval évanoui*, 1966 ; *Il fait beau nuit et jour*, 1979), des nouvelles (*Des yeux de soie*, 1976 ; *Musiques de scène*, 1981), une correspondance imaginaire avec Sarah Bernhardt (*Sarah Bernhardt ou le rire incassable*, 1987), ainsi que des mémoires empreints d'esprit et d'élégance (*Avec mon meilleur souvenir*, 1984 ; *...et toute ma sympathie*, 1993).

Souvent considérée comme faisant partie de la Nouvelle Vague, elle a aussi contribué à la coécriture de scénarios et de dialogues de films. Alors que sa vie privée défraie la chronique mondaine et judiciaire qui dépeignent « un charmant petit monstre » à la tête du « monde saganesque », elle est surtout connue pour sa « petite musique » mélancolique au ton nonchalant dans ses

œuvres aux thèmes romantiques mettant en scène la bourgeoisie riche et désabusée, comme dans son roman le plus célèbre, *Bonjour tristesse* (1954).

Annie Ernaux (née en 1940)

Annie Ernaux passe son enfance et sa jeunesse à Yvetot, en Normandie. Née dans un milieu social modeste, de parents d'abord ouvriers, puis petits commerçants, Annie Ernaux fait ses études à l'université de Rouen. Elle devient successivement institutrice, professeure certifiée, puis agrégée de lettres modernes. Au début des années 1970, elle enseigne au collège d'Évire à Annecy, puis à Pontoise, avant d'intégrer le Centre national d'enseignement à distance. Elle fait son entrée en littérature en 1974 avec *Les Armoires vides*, un roman autobiographique. En 1984, elle obtient le prix Renaudot pour un de ses ouvrages à caractère autobiographique, *La Place*. *Les Années*, vaste fresque qui court de l'après-guerre à nos jours, publiée en 2008, est récompensée en 2008 et 2009 par plusieurs prix.

En 2011, Annie Ernaux publie *L'Autre fille*, une lettre adressée à sa sœur, décédée avant sa naissance, ainsi que *L'Atelier noir*, qui rassemble différents carnets d'écriture constitués de notes, de plans et de réflexions liées à la rédaction de ses ouvrages. La même année, une anthologie intitulée *Écrire la vie* paraît dans la collection « Quarto ». Elle rassemble la plupart de ses écrits autobiographiques et propose un cahier d'une centaine de pages, composé de photos et d'extraits de son journal intime inédit.

Annie Ernaux a écrit une oeuvre essentiellement autobiographique et biographique : écartant la fiction, elle s'attache à rendre compte fidèlement des vies qu'elle a connues, celle de son père (*La Place*), de sa mère (*Une femme*), mais aussi la sienne (*La femme gelée*, *La Honte*). Les trajectoires individuelles, au coeur des mutations du XX siècle, ne peuvent être comprises qu'à travers la société dans laquelle elles s'inscrivent. La dimension sociologique est d'autant plus importante que, pour les gens d'origine modeste – dont font partie ses parents, – les conditions sociales ont le poids du destin : leur vie est largement déterminée par leur lutte quotidienne pour échapper à la pauvreté et vivre dignement. Annie Ernaux débusque les non-dits et met en lumière les secrets douloureux dont les êtres sont parfois porteurs (*La Honte*) et la part de violence cachée qu'ils subissent. Scrutant les usages, les comportements ou les expressions populaires, elle excelle à restituer l'air du temps d'une époque et à faire sentir à quel point ces vies humbles en sont imprégnées. Dans *Les Années*, sur la base d'un fil autobiographique assez ténu, c'est toute la deuxième moitié du XX siècle qui est radiographiée : la mode, les chansons, les films, les échos plus ou moins assourdis des grands événements historiques, composent un panorama concret qui rend palpable le passage du temps sur les êtres et la société.

Qu'elle raconte sa propre vie ou celle de sa mère, Annie Ernaux donne à voir, à travers les expériences vécues, les profondes mutations qui, après la Seconde Guerre mondiale, ont bouleversé les mentalités et les moeurs. Si sa mère s'est conformée bon gré mal gré au modèle rigide qui avait cours à son époque, l'adolescente supporte mal d'être prise dans le corset des convenances et des bienséances. Devenue femme, elle n'aura de cesse qu'elle n'ait fait éclater les carcans de la morale traditionnelle. L'évolution des moeurs à partir des années soixante prend tout son relief. Mais la libération de la femme implique une libération de la parole. L'écriture permet en effet de dire ce qui jusqu'alors ne se disait pas : les désirs amoureux de la femme (*La Femme gelée*, *Passion simple*), mais aussi les souffrances qui peuvent envahir son corps, qu'il s'agisse de l'avortement (*l'Événement*), du cancer du sein, de la maladie d'Alzheimer (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*) ou de la mort (*Une Femme*).

L'oeuvre d'Annie Ernaux, en mettant en scène la vie de gens ordinaires, en peignant le milieu modeste dans lequel ils évoluent, leur a conféré une sorte de dignité littéraire. Mais comment mettre en mots ces « vies minuscules », vécues loin de toute littérature, sans les trahir ? Annie Ernaux a choisi une écriture sobre, plate, méfiante à l'égard de tout effet littéraire. Il s'agit pour elle de rester « au-dessous de la littérature », cette institution bourgeoise à laquelle les siens étaient étrangers.

Ce choix, qui donne à l'oeuvre son accent d'authenticité, lui a valu un large public, mais a pu susciter la polémique : à propos de *Passion simple*, évocation d'une aventure amoureuse, une partie de la critique a contesté la valeur littéraire d'une oeuvre pourtant originale et qui, à la croisée du biographique, de l'histoire et de la sociologie, dresse un tableau saisissant des mutations du XX siècle.

La critique et la littérature

Trois tendances intellectuelles marquent profondément la critique et la littérature au XX siècle : la psychanalyse, le marxisme et le structuralisme. La critique n'est plus la réflexion subjective d'un homme sur une oeuvre, mais devient une méthode théorique élaborée à partir des découvertes des sciences humaines.

La critique des années 1960 se caractérise par la disparition du jugement et correspond à l'émergence du Nouveau Roman. Celui-ci cristallise la crise de la littérature qui perd sa subjectivité : la notion d'oeuvre disparaît au profit de celle de texte. Les oeuvres de cette époque supposent une connaissance critique pour être comprise, les critiques étant souvent écrivains et vice versa.

Tout au long du siècle, une lignée de critiques reste fidèle à Freud et à Lacan. Leur idée principale est que le texte est un discours inconscient que seule la méthode analytique permet d'explorer. Jean Bellemin-Noël invente la notion de textanalyse qui consiste à analyser les fantasmes récurrents d'un texte.

Bien souvent, l'étude psychanalytique vient compléter l'analyse linguistique. Des critiques comme Jean Starobinski choisissent, dans une oeuvre, un texte emblématique qui rend compte à la fois de l'écriture du livre et de l'inconscient de son auteur.

Issu de la confluence de plusieurs courants – formalismes russe et pragois, anthropologie et linguistique structurale – qui tous trouvent plus ou moins leur source dans les travaux de Ferdinand de Saussure, le **structuralisme** constitue une démarche scientifique qui, articulant une théorie du signe et de la signification à une méthode d'analyse communicative / substitutive, étudie les systèmes de relations – relativement – stables (les structures). Lorsqu'il prend la littérature pour objet, il envisage moins la diversité des oeuvres littéraires réelles que les structures de pensée, les structures narratives et la littérature

Le structuralisme ne cherche plus à dégager des significations du texte, mais à examiner comment celles-ci sont produites à travers les constructions et les récurrences. Les structuralistes considèrent le discours comme un tout en soi qui ne renvoie qu'à lui-même ; le langage dans le texte est autonome.

Pour Roland Barthes, il s'agit d'interpréter tous les écarts par rapport aux normes du langage, signifiant de base qu'il nomme « degré zéro ». La sémiologie cherche dans l'univers des signes et des figures de la langue ce qui « fait sens ».

Lévi-Strauss invente un structuralisme anthropologique qui interprète les contenus symboliques des faits de langue. Certains critiques choisissent une perception particulière pour interpréter l'oeuvre dans son intégralité. Georges Poulet s'intéresse à la complexité des variations du temps et de l'espace, reflets de l'imaginaire du narrateur. Jean Starobinski est sensible à l'étude du regard sous toutes ses formes dans l'oeuvre.

S'inspirant des travaux de Bachelard sur l'imaginaire, Jean-Pierre Richard focalise son attention sur les sensations et les obsessions récurrentes dans les oeuvres, en s'appuyant sur la linguistique et la psychanalyse.

Dans le domaine littéraire, l'approche structurale, illustrée par les travaux de Roman Jakobson, conduit à aborder le texte comme un ensemble clos sur lui-même dans une perspective immanentiste qui tient pour négligeables les données externes. Autre conséquence : les structures, dont on découvre qu'elles régissent aussi bien l'inconscient (Jacques Lacan) que « les structures élémentaires de la parenté » ou les mythes (Claude Lévi-Strauss) échappent au sujet de l'écriture et conduisent à minimiser le rôle de ce

dernier, voire à l'éliminer. Ce courant de pensée, qui a durablement marqué l'ensemble des sciences humaines (linguistique, anthropologie, philosophie, psychanalyse), est – pour Henri Mitterand – « une renaissance de l'esprit critique, de la volonté d'analyse, comparable à l'esprit philosophique des Lumières, ou au positivisme du XIXe siècle, et sans équivalent dans les cinquante premières années du siècle » (La Littérature française du XXe siècle, Éditions Nathan, 1996).

Le structuralisme a contribué au renouvellement de l'approche des textes, en lui apportant notamment une base scientifique. Son apport principal reste d'avoir montré que le sens est toujours un effet. Cependant, sans renier les avancées du structuralisme, de nombreux théoriciens, conscients de ses limites, ont cherché à le dépasser. C'est ainsi qu'on a repris sur de nouvelles bases la réflexion sur les rapports de l'oeuvre avec son époque (sociocritique), avec son auteur (psychocritique), avec les autres textes (intertextualité). Se sont développées aussi les recherches sur l'énonciation (présence du sujet dans le texte) et sur la lecture (rapport intersubjectif).

Tel Quel, fondé en 1960 par Philippe Sollers et un petit groupe de jeunes écrivains, dont Jean-René Huguenin et Jean-Edern Hallier, n'est pas véritablement une revue de création. Ses pages sont largement ouvertes à la philosophie, la psychanalyse, la politique (marxiste), aux sciences humaines, avec des dosages stratégiquement calculés selon les périodes. C'est dans cette revue que publient au cours des années soixante et soixante-dix les ténors de la nouvelle critique quelle que soit leur « discipline » d'élection (Barthes, Derrida, Foucault, Althusser, Kristeva...). **Philippe Sollers** y donne lui-même de nombreuses interventions. Il conduit, parallèlement, une carrière de romancier, commencée avec un livre d'initiation adolescente, *Une curieuse solitude* (1958), qui lui vaut les éloges à la fois de François Mauriac et d'Aragon. Le ton est alors assez proche de celui de Radiguet, mélange de distance ironique à soi-même et d'adhésion romanesque. Son second roman, *le Parc* (1961) s'avère plus proche des renouvellements littéraires en cours. *Nomvres* (1968) cherche à son tour à construire le roman sur une contrainte, celle d'une matrice carrée dont les séquences changent de temps, passant de l'imparfait au présent. Chiffres et schémas parsèment le livre pour en perturber le fonctionnement linéaire.

Tendances du roman contemporain

Au tournant des années 80, les expérimentations du Nouveau Roman commencent à s'essouffler, laissant place à une direction majeure de la littérature contemporaine qui continue à inonder les étals de nos librairies: l'écriture de soi ou récit de vie. On parle aussi beaucoup d'«autofiction» pour désigner un texte

où le narrateur-acteur transforme en fiction les événements de sa vie intime (Doubrovsky, *Un amour de soi*, 1982).

À l'heure où les blogueurs et autres «people» jugent intéressant – et surtout lucratif ! – de publier leur journal ou leur biographie, chacun se croit, ces derniers temps, autorisé à écrire. Oubliant trop souvent – hélas ! – que l'écriture est un art qu'il n'est pas donné au commun des mortels de pratiquer...

À la fin du XXe siècle, c'est de nouveau «l'écriture-femme» qui est à l'honneur. En effet, dans les années 90, ce sont surtout les auteures qui font les beaux jours de la rentrée littéraire avec des livres souvent dérangement et diversement appréciés par l'intelligentsia parisienne. On pense à Amélie Nothomb et son *Hygiène de l'assassin* (1992), à Marie Darrieussecq et ses *Truismes* (1996) ou bien encore à Christine Angot et son sulfureux *Inceste* (1999). Notons qu'à part Nothomb, justement, les deux autres semblent tombées – à tort ou à raison ? – aux oubliettes.

Avenir de la littérature française

D'une manière générale, depuis une vingtaine d'années, on voit beaucoup d'auteurs – ou des graphomanes de l'édition comme **Lévy ou Musso** ou d'autres – construire une véritable œuvre de façon pérenne. Certains noms, heureusement, surnagent... Régis Jauffret, par exemple, qui depuis 1985 et en une petite vingtaine de livres a su créer un univers original. Idem pour Philippe Besson, écrivain de l'intime par excellence, qui tisse petit à petit une œuvre sensible et intéressante sur le plan esthétique.

À leur décharge, il faut dire que le monde de l'édition a beaucoup évolué ces vingt dernières années. Le livre est devenu un produit comme un autre, coincé – dans les supermarchés – entre les paquets de lessive et de couches. Sans compter la révolution Internet et l'apparition du ebook qui ont profondément modifié notre rapport à la chose écrite, notamment chez la jeune génération.

C'est ce que préconise, d'ailleurs, sagement Henri Mitterand : «Le regard en avant inciterait à espérer et à rêver. Espérer dans l'enfance d'aujourd'hui, où se recruteront les auteurs de demain. Il existe d'immenses réserves d'écriture en France. Rêver, enfin, sur le futur de l'œuvre littéraire au XXIe siècle, lorsque les «autoroutes de l'information» ouvriront à chacun, dans l'instant, tout le savoir et tout l'imaginaire du monde, l'opéra combiné des paroles, des sons et des images... »

Pendant depuis 1998 et la parution des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, certains jeunes auteurs se déclarent proches de cet écrivain. On peut ainsi considérer qu'il est devenu le chef de file d'une école littéraire, malgré lui. Nancy Huston, dans son dernier essai, rapproche Houellebecq du nihilisme des années 50-60 (Beckett, Cioran), et fait une critique acerbe de ses romans dans son ouvrage *Professeurs de désespoir*.

D'autres écrivains en parallèle, durant la dernière décennie, utilisent sciemment le procédé de l'autofiction pour renouveler le genre romanesque (Christine Angot par exemple). Terme inventé par Serge Doubrovsky en 1977, l'autofiction est une sorte d'autobiographie romancée, qui rapprocherait ces écrivains des romantiques du XIXe siècle. On peut aussi regrouper quelques

écrivains dans une nébuleuse de l'intime (Alice Ferney, Annie Ernaux, Olivia Rosenthal, Anne Wiazemsky).

Globalement, la littérature française écrite à la charnière des XX-e et XXI-e siècles se désengage du politique et se replie sur l'intime ou l'anecdotique. Elle tend à ne plus se voir comme un vecteur de critique et de transformation du monde, à quelques exceptions près évidemment (Houellebecq ou Dantec).

Par ailleurs, notons que la poésie, malgré une évidente confidentialité, n'est pas en reste par rapport aux turbulences romanesques. Le temps des écoles et des manifestes est terminé, ce qui ne permet pas pour autant de conclure à un assèchement, à une crise de la création. Des œuvres aussi singulières que celles de Christian Prigent, Jean-Pierre Verheggen ou Michel Deguy en témoignent.

L'hypermédiatisation de certains auteurs est un problème qui a tendance à troubler le jugement sur les qualités littéraires. Il faut de toute façon du temps pour réussir à discerner les caractéristiques de la littérature à une époque donnée. Nous sommes encore trop proches du XX-e siècle pour pouvoir émettre des jugements objectifs.

1. Quelles tendances peut-on observer dans le développement de la littérature contemporaine ?
2. Quelles œuvres de M. Yourcenar sont marquées par la tradition classique ?
3. Comment B. Clavel traite des sujets de la guerre dans ses œuvres romanesques ?
4. Pourquoi la littérature après la Seconde Guerre mondiale abonde des expériences ?
5. En quoi consistent les expériences du groupe OuLiPo ?
6. Quels principes utilise R. Queneau dans son écriture romanesque ?
7. Comment les choses apparaissent dans l'univers romanesque de G. Perec ?
8. Comment les choses sont montrées dans le roman d'E. Triolet *Les roses à crédit* ?
9. Comment B. Vian explore-t-il le rapport entre les mots et les choses dans *L'Écume des jours* ?
10. Comment les écrivains contemporains exploitent-ils l'imaginaire dans la création romanesque ?
11. Quels principes constituent le style de J. Gracq ?
12. Quels procédés stylistiques utilise P. Modiano pour la quête de l'identité ?
13. Comment M. Tournier reconstruit les mythes contemporains dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ?
14. Quel rôle joue l'enfance dans l'univers romanesque de J. M. G. Le Clézio ?
15. Quelles tendances réclame la littérature féministe ?

16. En quoi consiste la spécificité de « l'écriture-femme » ? Comment les représentantes du mouvement féministe expliquent leur originalité ?
17. Comment les souvenirs autobiographiques renouvellent l'écriture romanesque de M.Duras ? Comment s'explique l'intrigue intérieure qui montre les sentiments inexplicables et inexplicés des personnages ?
18. Comment l'univers romanesque de F. Sagan est lié au philosophie de l'existentialisme ?
19. Comment le destin des personnages d'A. Ernaux est lié aux conditions sociales de l'époque ?
20. Comment la critique littéraire a provoqué le changement de l'interprétation de l'écriture romanesque ?
21. Quelles tendances peut-on remarquer dans la littérature contemporaine ?
22. Comment comprenez-vous le postmodernisme ? Comment s'exprime-t-il dans la littérature contemporaine ?

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. 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 progrès, 1982. – 326 p.
20. Алхімія слова живого. Французський роман 1945 – 2000р. (Навчальний посібник для вищих навчальних закладів) / Мільнер М., Бєсьєр Ж., Бланкман Б. та інші. – К.: Промінь, 2005. – 383с.
21. Андреев Л.Г. Импрессионизм.- М.,– 1980, – 244с.
22. Андреев Л., Козлова Н., Косиков Г. История французской литературы. – М., – 1987, – 540с.

23. Андреев Л. Французская литература и «конец века» // Вопросы литературы. – 1986. - № 6. – С.75-112.
24. Анисимов И. Французская классика со времен Рабле до Роллана. Статьи, очерки, портреты.- М.,1977.
- 25.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.
- 26.Владимирова М.М. Золя и импрессионисты: Литературные связи и традиции. // Ученые записки Горьковского ун-та. – 1970, вып.120, с.171-187.
- 27.Владимирова М.М. Истоки и особенности пессимизма в мировоззрении и творчестве Мопассана // Филологические науки. – 1993. – № 1. – С. 48-61
- 28.Давиденко Г. Й., Чайка О.М., Гречаник Н. І., Кушнарьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури: Навч. посібник – К.: Центр учбової літератури, 2008.
- 29.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.
- 30.Енциклопедія постмодернізму. Пер. 3 англ.. В.Шовкун / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора: наук ред. пер. О.Шевченко. – К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
- 31.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.
32. Журавська І.Ю. Ромен Роллан. Життя і творчість. – К., 1978.
- 33.Затонський Д. Про модернізм і модерністів. – К. «Дніпро», 1972. – 248 с.
- 34.Еремеев Л. А. Французский «Новый роман». – К., 1974
- 35.Зарубежная литература XX – XIX века. 1945 – 1980. Хрестоматия (под ред. Б. И. Пуришева). – М., 1979. – 387 с.
- 36.Зарубіжна література XX ст.: Посібник для ВУЗів / за ред. Л.Г.Андреева. – М., 2000. – С.168-180.
- 37.Зарубіжна література XX століття / За ред. М.І.Борецького. – Львів, 2000. – С.108-120.
- 38.Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.
- 39.Кормич Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
40. Косиков В. Два пути французского постмодернизма: символисты и Лотреамон.- М., 1993.

41. Криворучко С.В. Літературна творчість Сімони де Бовуар. Еволюція художніх образів: монографія / Криворучко С.К. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 428 с.
42. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки кінця ХІХ – поч. ХХ ст. - Львів, 1989, - 165 с.
43. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. -К., 1985, -362 с.
44. Наливайко Д.С. Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме: французький символізм як зміна метамови європейської поезії // Зарубіжна література. – 2002. - № 5. – С. 6-7
45. Наливайко Д.С. Горизонти і міражі французької поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття // Всесвіт. – 1999. - № 3. – С.95-105
46. Наливайко Д.С. Панорама французької поезії від Аполлінера до Превера // Вікно в світ. – 2000. - № 1. – С.113-129
47. Назарець В. Перлини творчого спадку Артюра Рембо // Зарубіжна література в школах України. – 2006. - № 2. – С. 2-4.
48. Назаров Н. Артюр Рембо: я винайшов колір голосних ! (звукосимволічний аспект сонета «Голосівки») // Всесвіт. – 2007. - № 9-10. С.149-153.
49. Наркирьер Р.С. Французский роман наших дней. – М.:Наука, 1980. – 342 с.
50. Новітня французька п'єса: Пер. з фр./ упорядкув. Н.Мірошниченко; Передм. О.Левченко, Н.Мірошниченко. – К.: Юніверс, 2003. - 272 с.
51. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. – Харків, – 2003, – 142 с.
52. Обломиевский Д. Французский символизм. - М., 1973, - 297 с.
53. Песис Б.От ХІХ к ХХ веку. Традиции и новаторство во французской литературе. – М., 1979.
54. Тарасюк Я. Феномен сексуальності в романі М. Уельбека “Платформа” // // Питання літературознавства. Наук. зб. Випуск № 13 (70). – Чернівці: “Рута”, 2005. – С.161-167.
55. Фесенко В.І. Жіноча проза Маргеріт Дюрас. Навчальний посібник. – К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. – 154 с.
56. Фесенко В. По той бік світу, або читаючи Леклезіо // Всесвіт, 2001. – № 7-8.– Ст.141-145.
57. Фесенко В. Кіт у чоботях або Фрагментарні роздуми на теми французької літератури останнього десятиліття // Всесвіт, 2003. – № 5-6.– Ст.139-145.
58. Шебякова Э.Н. Метаморфозы романного художественного мышления во французской литературе ХХ ст. // Вопросы филологии. – 2006. – № 1. – С.193-198.
59. 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

60. Яцків Н.Я. Інтертекстуальність роману Марка Леві «Сім днів творіння»
// Актуальні питання лінгвістики, літературознавства та інноваційної
методики викладання іноземних мов. Тези доповідей п'ятої
Всеукраїнської наукової конференції. – Тернопіль, ТНЕУ, 19-20 травня
2011 року. – С.124-126
61. Яцків Н.Я. Біблійні образи і мотиви в сучасній французькій
постмодерній прозі // Парадигма *sacrum & profanum* у літературі та
культурі. – Вип. 6. Збірник наукових праць: Матеріали науково-
практичного семінару. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 25-31.

Table des matières

La poésie du commencement du XX siècle	
Surréalisme	187
Le développement de la prose de l'entre-deux-guerres	192
Romain Rolland	194
Roger Martin du Gard	197
Georges Duhamel	
Marcel Proust	197
Colette	199
André Gide	201
Le regain chrétien	204
François Mauriac	205
Georges Bernanos	208
Louis-Ferdinand Céline	211
André Malraux	214
Théâtre de l'entre-deux-guerres	
Alfred Jarry	219
Antonin Artaud	220
Des mythes grecs et le théâtre	221
Jean Cocteau	222
Jean Giraudoux	223
L'adaptation des mythes grecs dans le théâtre de Giraudoux	225
L'existentialisme	
Jean-Paul Sartre	228
Simone de Beauvoir	231
Albert Camus	232
Le théâtre après la Seconde Guerre mondiale	
Le Nouveau Théâtre ou le théâtre d'absurde	237
Arthur Adamov	239
Samuel Beckett	240
Eugène Ionesco	243
Jean Genet	246
Le Nouveau roman	
Nathalie Sarraute	255
Alain Robbe-Grillet	257
Michel Butor	260
Claude Simon	262
Le renouvellement de la tradition et de nouvelles formes de l'écriture	
Marguerite Yourcenar	265
Bernard Clavel	267

La littérature des expériences

Raymond Queneau	269
Georges Perec	269
Elsa Triolet	271
Boris Vian	272

Le dialogue du réel et de l'imaginaire

Julien Gracq	97
Patrick Modiano	99
Michel Tournier	101
J.M.G. Le Clézio	102

La littérature féministe

Marie Cardinal	105
Marguerite Duras	107
Françoise Sagan	112
Annie Ernaux	112

La critique et la littérature

Tendances du roman contemporain	116
Bibliographie.....	119