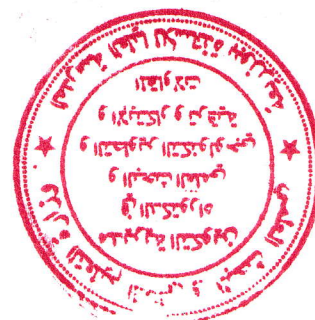


REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE BOUZAREAH
CHEIKH MOUBAREK BEN MOHAMMED IBRAHIM AL-MILI
EL JAZAÏRI

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

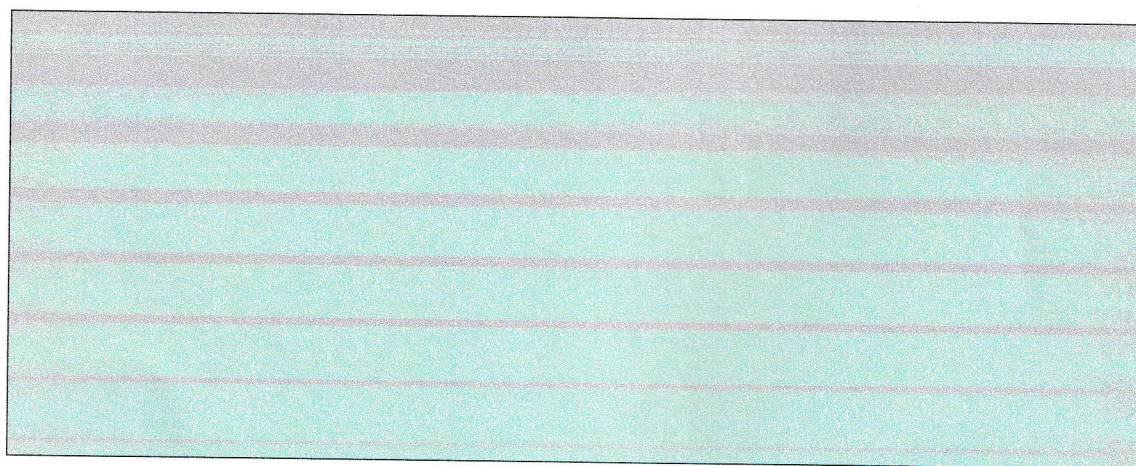


Module

Eude des genres 3

Polycopié des cours (Travaux dirigés) destiné aux
étudiants de 4^o année licence

Profils : PES et PEM



Travail réalisé par : Dr. Djefel Belaïd, Maître de conférences A

Année universitaire : 2023-2024

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE BOUZAREAH
CHEIKH MOUBAREK BEN MOHAMMED IBRAHIM AL-MILI
EL JAZAÏRI
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

Module
Eude des genres 3
Polycopié des cours (Travaux dirigés) destiné aux
étudiants de 4^o année licence,
profils PES et PEM

Travail réalisé par : Dr. Djefel Belaïd, Maître de conférences A

Année universitaire : 2023-2024

Modalité : Présentiel

Durée : Toute l'année

Intensité : 1heure 30 minutes/ semaine

Public cible : 4^o année licence, profils PES et PEM

Coefficient : 1

Enseignant : B. Djefel

Contact : djefel.belaid@ensb.dz

Disponibilité : Salle des enseignants : lundi et mardi

Preamble

*Ils voulurent me raccourcir l'âme, n'y laisser
Qu'un seul pays, qu'un seul temps.
J'ai répondu en ouvrant ma tête follement
Pour tous les pays, tous les peuples, tous les temps.* (Armand Robin)

Pourquoi il faut enseigner la littérature dans les Ecoles normales supérieures ?

1 : Objectifs généraux

Enseigner la littérature dans une école normale est une tâche d'hygiène intellectuelle. Rien ne peut remplacer en effet ces moments de grande satisfaction quand l'enseignant détecte dans le regard de l'étudiant cette petite lueur ou jubilation non feinte quand celui-ci se retrouve devant un texte d'une densité poétique et une profondeur philosophique sans égale. La satisfaction est encore plus grande quand il se sait convaincu qu'il a installé ce réflexe nécessaire qui consiste à penser par soi-même, et devenir lui-même une source d'inspiration : « La littérature [...] n'est rien d'autre que le nom d'un partage : partage transitionnel qui met en contact, pour un bienfait commun, des subjectivités ouvertes, prêtes à se transformer quoique de façon imprévisible » (Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016, p. 271). C'est ce réflexe, cette forme d'intuition qu'il faut nourrir chez nos étudiants, en leur apprenant à dépasser toutes les représentations simplificatrices et partielles qui forcent la pensée elle-même à se fermer à ce qui « éveille le penser, l'inquiète et le met en mouvement ».

Ce souci de dire les choses les plus essentielles, ce mouvement qui se fait logos et muthos à la fois « porte à la parole ce qu'il y a de plus silencieux dans les événements », disait le philosophe français, Jean-Louis Chrétien, et renforce les capacités de discernement et de délibération. « Eduquer, disait Yeats, ce n'est pas remplir un vase, c'est allumer un feu ». Les tendances qui enseignent la langue *scientifiquement* (une langue scientifique, au demeurant, dominé par l'usage excessif

d'un vocabulaire managérial), empêchent cette ouverture vers ce que le poète Jacques Garelli nomme la « Mémoire du monde ». La parole poétique est le combustible qui alimente ce feu et qui, grâce à la dilatation qu'elle provoque dans l'espace sémantique, produit un surcroît d'existence, et élargit du coup l'espace du pensable, et notre propre espace ontologique : « Parler du “ travail vivant de la poésie ” porte cette ambition au discours, c'est désigner la poésie comme l'acte propre de la vie humaine, comme le faire même en lequel cette vie consiste, comme l'édification par excellence de son être de vie » (Jérôme Thélot, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2013, p. 17)

Ce qu'il faudrait donc viser à travers un enseignement « discipliné » de la littérature dans les Ecoles normales, c'est cette alliance heureuse entre le réel et l'imaginaire, entre l'Histoire et les formes langagières, projet qui permet de retisser, comme le montre Marielle Macé, les liens entre expérience esthétique et la vie, d'envisager la littérature comme « le lieu principal où l'on affûte une attention aux styles, à la foule des manières d'être, aux façons infiniment différenciées d'habiter le monde et de lui donner sens ». Le projet de la théoricienne française, qui replace l'expérience de lecture à l'intérieur d'une vaste « stylistique de l'existence », ouvre de nouvelles perspectives à l'enseignement de la littérature. Elle veut comprendre, écrit-elle, comment des formes pouvaient faire leur chemin à l'intérieur de nous, déposer des traces mentales, et par conséquent constituer des ressources ». Pour elle, « le temps de lecture dépasse largement celui d'une réalisation sémiotique ponctuelle séparée de la vie quotidienne » ; c'est « une expérience subjectivante et désobjectivante, offrant par conséquent des figures et des occasions complexes, contradictoires, à la compréhension du *métier de vivre* [...] C'est pourquoi il est important de travailler sur tous [les] discours, pour rendre les élèves sensibles aux possibles (à la multiplicité des possibilités de parole) qui existent pour « se comprendre » certes, mais aussi, plus généralement, pour comprendre, pour dire quelque chose du monde, car la pratique du style n'est pas seulement une pratique de soi ». (M. Macé, *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011 p. 16).

Etudier et enseigner la littérature n'est pas, comme le prétendent les partisans de l'usage utilitaire du discours, une « perte de temps » ; l'art nous enseigne au contraire « une grammaire troublante de la vie, du devenir » ; il constitue en soi une

forme de lutte et de résistance contre les multiples formes d'aliénation : « Notre vie mentale, soutient A. Macé, notre vie sociale est en effet tissée de « traces » d'art et d'« intentions » d'art, de souvenirs efficaces et de désirs efficaces, qui exercent leur force plastique sur les situations ou les dispositifs de la vie quotidienne et qui modulent nos dispositions d'être, les formes de notre perception, de notre attention ou de notre vision du monde » (*Ibid.*)

Donner à la lecture un prolongement, « rediriger la lecture vers la vie », tel est donc le projet que doit viser une pratique et un enseignement de la littérature dans une institution censée éduquer et former des éducateurs appelés à leur tour à éduquer et à former : « L'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même, à son langage, à ses possibles : car les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles », (*Ibid.*, p. 10).

Ma vision de l'enseignement de la littérature s'intègre ainsi dans un projet pédagogique et humain plus large et plus ambitieux : il ne s'agit donc pas de seulement enseigner la littérature dans une visée historiciste, mais d'amener les intéressés à percevoir les dynamiques esthétiques et de leur donner les moyens de s'intéresser à elles, de les interpréter. M. Macé rappelle avec raison que « la lecture n'est pas un moment autonome, isolé ; elle prend place à l'intérieur d'une « aventure esthétique » permanente, qui engage tous nos gestes, toutes nos rencontres, toutes les formalités du vivre ». Ce qu'il faudrait donc renouveler, dans le cadre qui nous occupe, ce sont les approches, les orientations, le regard, en réarticulant plus intensément le ressentir et le comprendre. Hélène Merlin-Kajman a raison de préciser que la lecture littéraire est un vecteur d'intégration, et « paraît propre à aider les individus, dans la singularité de leurs trajets, à se frayer un chemin, à s'établir dans le langage, dans la société » (Hélène Merlin-Kajman, *op. cit.*, p. 275).

Plus loin encore, un projet sérieux et ambitieux peut donner aux étudiants la possibilité de penser par eux-mêmes, de les doter de moyens efficaces pour faire face avec intelligence et abnégation à la machinerie globalisante campée sur le trépied « techno-science-économie » qui dévore le monde. Les concepts promus par un

enseignement ultra scientifique aboutissent à la construction d'un « néo-sujet », désubjectivé, qui s'incarne dans cette image d'« homme sans gravité », selon les termes du psychanalyste Charles Melman, Et c'est celui-là, le piège à éviter, cette habitude d'acquiescer sans sourciller au fallacieux bonheur que miroitent les concepts qui mènent à la non-pensée intégrale, à la désintégration de la pensée. C'est pourquoi, il est urgent, selon moi, de définir de façon claire les priorités de l'enseignement d'une discipline dans ce qu'elle a d'essentiel et de chaotique, de l'amarrer à un projet pédagogique ambitieux : « [...] à mes yeux, la littérature doit s'entendre comme cet ensemble de textes qui visent à produire des effets sur la sensibilité des lecteurs (terreur et pitié, bien sûr, mais aussi rire, curiosité, émerveillement, sympathie, indignation, etc.) de façon à ouvrir un champ d'expérience à la fois singulier à chacun et cependant en quelque sorte commun, et cela, en dehors de tout souci pratique immédiat » (Hélène Merlin-Kajman, *op. cit.*, p. 272).

La littérature peut, à partir de ses « « ambiguïtés éclairantes » et de la place de discipline-carrefour qu'elle occupe, interroger les croyances de chacun à l'aune des hautes vérités métaphysiques et lui permettre de se confronter aux problèmes fondamentaux de sa propre présence au monde. Il faut donc attendre d'une telle conception c'est « qu'elle ajoute nuance sur nuance à ce que [les étudiants] sont capables de sentir et de dire, de façon à ce que le monde s'élargisse pour chacun d'eux, le monde commun, mais chacun à sa propre manière et par ses voies propres, sans qu'aucun passage ne soit forcé » (*Ibid*, p. 127).

Ce type d'approche ne doit pas se faire dans un cadre théorique desséchant. La première tâche d'un enseignant de littérature est de définir les attentes, de distinguer les enjeux, de fédérer les champs de savoir. Une « pensée en acte » doit établir des ponts épistémologiques, des passerelles cognitives, afin de mieux cerner pour mieux les distinguer les enjeux de toutes sortes, et nous aider pour ainsi dire à maintenir la circulation du sens dans ce que le philosophe français Michel Serres appelle le « grand récit du monde ».

La tâche est difficile, faut-il le reconnaître, tant le problème est étroitement lié à des considérations politiques et idéologiques certaines, à des choix théoriques et épistémologiques. Mais et c'est cela même le sens et de la recherche universitaire,

qui est aussi une forme de positionnement, des choix politiques et idéologiques à assumer, des préférences et des penchants esthétiques à promouvoir. Et peut-être la position la plus payante pour un enseignant de littérature (et de toute autre discipline) serait-elle celle fondée sur cette utopie qui désire unir les contraires, et donc bousculer les habitudes et mettre fin à cette vision qui ne conçoit de recherche que dans un secteur et un domaine fermé imperméable aux autres disciplines. Enseigner la littérature sans le recours à des disciplines proches et même éloignées, c'est encourager une forme de balkanisation des savoirs. Et peut-être les positions qu'il faudrait sans cesse combattre restent-elles celles qui distillent toutes ces idées pernicieuses concernant l'enseignement de la littérature. Ostraciser une discipline qui contribue à sa façon à expliquer et expliciter et donc à comprendre le fonctionnement du monde et de ses énigmes, c'est ajouter aux ténèbres et à la confusion une couche supplémentaire d'ignorance et d'injustice.

2 : Objectifs spécifiques

Le module « Etude des genres » est enseigné à l'Ecole Normale supérieure de Bouzaréah suivant les contenus des programmes en vigueur depuis septembre 2003. Il est entièrement consacré au genre roman, il continue les modules de EG 1 et EG 2 enseignés respectivement en dixième et troisième années, et dont les contenus portent sur le conte, la fable pour le premier, le théâtre pour le second. EG 3 clôt, d'une certaine façon, un cycle d'initiation aux genres littéraires.

Le module EG 3 aborde l'histoire du genre roman, depuis le XVII^e siècle à nos jours. Son enseignement présente un avantage certain par rapport à la formation des étudiants des écoles normales et vise à enrichir leur culture littéraire, en explorant successivement une variété de types de textes narratifs. Nous avons fait, à cet effet, une sélection minutieuse d'extraits de textes, entre roman et essais théoriques, à laquelle s'ajoute une batterie de supports numériques. L'étudiant aura ainsi l'opportunité de découvrir ce genre et avoir une maîtrise la plus complète possible des expériences de pensée, toujours en lien avec leur formation, surtout qu'un bon nombre d'entre eux optent en cinquième année, dans le cadre de la réalisation de leurs mémoires de fin d'études, pour l'analyse d'une œuvre littéraire.

Il va de soi que quand on parle de roman, le genre ici embrasse toutes les époques, les écoles et les continents. On parlera à la fois de Cervantès, de Voltaire, Balzac, Dostoïevski, Faulkner, bref, de tous les noms des grands romanciers, une sélection variée de leurs textes sera présentée aux étudiants. Le module complète et prolonge un autre module, Littérature française 3, enseigné en quatrième année aussi, mais dont les contenus portent exclusivement sur la littérature française du vingtième siècle.

Le cours s'agencera ainsi : un cours consacré à l'Histoire des faits et aux conditions à la fois politiques, sociales et philosophiques d'émergence du texte romanesque ; suivie d'une séance d'application au moyen d'extraits de textes choisis, ou, le cas échéant de documents audios ou vidéo. D'un côté, nous examinerons la littérature comme un objet d'étude historique et social, plus précisément comme une forme d'expérience spécifiée en discours ; de l'autre comme un moyen d'accès à une certaine forme de connaissance, une « philosophie de l'existence », que seul la littérature et singulièrement le roman, soutient M. Kundera dans *L'Art du roman*, peut atteindre, et qui permet d'être en contact intime avec les « choses telles qu'elles sont en elles-mêmes : « Dans le monde moderne, affirme-t-il, abandonné par la philosophie, fractionné par des centaines de spécialisations scientifiques, le roman nous reste comme le dernier observatoire d'où l'on puisse embrasser la vie humaine comme un tout » (Kundera (M.), *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2006, p. 101).

De là l'intérêt pour nous de faire de ce module un espace d'échange et de réflexion. Les objectifs que nous voudrions atteindre à travers l'enseignement d'un module entièrement consacré au roman, c'est de permettre à des étudiants qui, certes, n'enseigneront pas la littérature au lycée et au collège, de prendre conscience de l'intérêt que représente la littérature dans leur formation et par la suite dans leur vie professionnelle : « Bien [lire] c'est déjà presque bien penser, pour paraphraser Thomas Mann, et il n'y a pas loin de là jusqu'à bien agir ». A cet effet, les extraits de textes de romans proposés aux étudiants constituent comme une banque de données qui peuvent susciter leur curiosité, en leur permettant d'accéder à une langue fonctionnant sur plusieurs plans (psychique, émotionnel, pragmatique, textuel, etc.)

Ces *objectifs spécifiques*, nous pouvons les résumer dans les points suivants :

Faire découvrir aux étudiants la richesse d'un outil de connaissance ; développer chez eux l'esprit critique et le goût pour de la lecture de romans

- 1) Faire découvrir aux étudiants la richesse d'un outil de connaissance ; développer chez eux l'esprit critique et le goût pour de la lecture de romans
- 2) Développer et renforcer chez l'étudiant les possibilités compréhensives, imaginatives et affectives.
- 3) Favoriser le contact direct et assidu avec des textes d'auteurs, principal vecteur de la langue écrite sous sa forme la plus élaboré du langage ;
- 4) Assurer l'enrichissement progressif de l'esprit et du langage ;
- 5) Acquérir une compétence textuelle et discursive.
- 6) Permettre aux étudiants de comprendre et d'analyser un extrait de roman, le situer dans son contexte, identifier sa nature et le mouvement auquel il appartient.
- 7) Proposer aux étudiants (futurs enseignants) des outils théoriques et pratiques d'approche du texte romanesque, qui peuvent servir de pistes d'application auprès des élèves.

Les cours théoriques seront suivis de textes d'application (Etudier des extraits de textes de réflexion théoriques (roman philosophique, roman réaliste, naturaliste... extraits de romans...). Nous travaillerons essentiellement sur la formalisation des processus créatifs du roman à travers ces trois grands axes :

- Axe 1 : Roman et Histoire
- *Axe 3* : Roman et idéologie
- *Axe 3* : Roman et philosophie

Modalités de fonctionnement :

Il est difficile d'enseigner un module de littérature dont le volume horaire imparti est réduit à une heure trente minutes par semaine. Pour un rendement optimal, le fonctionnement requiert une organisation et une répartition rigoureuses. Le cours est organisé comme suit :

- ❖ Des séances de cours dispensés par nos soins comportant des éléments concernant les mouvements littéraires (esthétique, philosophie), des indications historiques qui permettent aux étudiants de situer les romans dans leur contexte historique.
- ❖ Cette première phase est suivie, dans des séances de travaux dirigés, par l'analyse d'extraits de romans diffusés au préalable et postés sur une des plateformes pour permettre à l'étudiant de se familiariser avec le texte et de, éventuellement, effectuer des recherches sur l'auteur et le contexte de production.
- ❖ La séance est clôturée par un travail de synthèse, exercice qui permet à l'étudiant de revenir chaque fois au résumé, exercice très pratique qui permet de synthétiser, de réinvestir individuellement et méthodiquement des éléments de réponse recensés.

❖ Modalités d'évaluation :

L'évaluation finale se fait à travers :

- ❖ Un examen semestriel sur table qui porte sur tout ce que les étudiants ont pu aborder dans le module pendant le semestre de cours. Il compte pour la moitié de la note.
- ❖ Évaluation semestrielle continue et régulière sous forme d'exercices portant sur des questions d'examen type. Elle à raison comptant pour la moitié de la note restante. L'étudiant apprendra à rédiger des comptes rendus, à traiter une citation, analyser un extrait de roman...

Remarque :

Les documents qui servent de textes d'application destinés aux étudiants ne font pas ici l'objet de notre part d'explication et d'analyses systématiques. Ils peuvent être remplacés par d'autres, qui peuvent s'avérer plus adaptés ou plus attractifs. Les textes sont d'abord envoyés aux étudiants via les plateformes retenues deux à trois jours d'avance, ils auront ainsi le temps de les découvrir, de les lire et de les travailler avant la séance de TD. Une façon de leur garantir le temps nécessaire pour se familiariser avec le document, de leur permettre de faire des recherches, surtout qu'ils ont à leur disposition des moteurs de recherche performants qu'ils peuvent consulter. La séance de travail en classe peut être considérée à juste titre comme une séance de débat à partir de tous les éléments (esthétiques, thématiques, philosophiques) qui constituent le texte d'application.

Contenu des enseignements

Le module comporte quatre chapitres qui se répartissent comme suit :

Chapitre 1 : Naissance d'un genre : le roman au XVII^e siècle

1-1 : La réinvention du roman : *Don Quichotte* de Cervantès ;

1-2 : Le roman psychologique : *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette.

Chapitre 2 : Le siècle des lumières et le roman philosophique

2-1 : Le monde de Voltaire

2-2 : L'encyclopédie de Diderot

2-3 : La pensée janséniste

Chapitre 3 : La révolution industrielle et le roman réaliste

3-1 Le roman balzacien

3-2 Zola/Dostoïevski : roman naturaliste vs roman philosophique

3-3 Flaubert et la création littéraire

3-4

Chapitre 4 : Littérature et engagement

4-1 : Le roman et le monde désenchanté :

4-2 : Kafka : Le procès de l'absurde

4-3 : Le roman et la guerre : Malraux *L'espoir* d'un monde meilleur

4-4 : Camus ou l'ambiguïté d'un engagement

4-5 Le Nouveau Roman : une littérature sans histoire

Répartition annuelle

Chapitre	Points du chapitre	Documents supports	Nombre de séances prévues
Prise de contact	<i>Présentation du programme</i>	Evaluation des prérequis <i>De l'utilité d'enseigner la littérature dans les écoles normale supérieures</i> Définition, évolution du roman	2 séances
Chapitre 1	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Naissance d'un genre : le roman au XVII^e siècle. ▪ M. de Cervantès, Mme de Lafayette 	M. de Cervantès, <i>Don Quichotte de La Manche</i> (Prologue) Extrait. M. de Cervantès, <i>Don Quichotte de La Manche</i> (Tome 1, Livre Premier) Extrait. Mme de Lafayette, <i>La Princesse de Clèves</i> (Extrait)	4 séances
Chapitre 2	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Le roman au XVIII^e siècle. ▪ Les Lumières ▪ Le roman philosophique 	Voltaire, <i>Candide</i> , Chapitre 3 (Extrait). Denis de Diderot, <i>Jacques le fataliste</i> (Extrait) Roman et société : Mme de Staël, <i>De l'Allemagne</i> (Extrait).	4 séances
Chapitre 3	<p>Le roman au XIX^e siècle.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Révolution ▪ industrielle et la naissance du capitalisme 	H. de Balzac, « Préface à la Comédie Humaine » (Extrait). E. Zola, « <i>Le Roman expérimental</i> » (Extrait). E. Zola, « <i>L'Assommoir</i> , Préface (Extrait). Flaubert et la création romanesque (Extrait de la <i>Correspondance</i>). G. Steiner, « Tolstoï ou Dostoïevski » (Document audio).	8 séances

<p>Chapitre 4</p>	<p>Le roman au XX^e siècle</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Le grand désenchantement ▪ L'ère du soupçon ▪ Roman à thèse/ Roman engagé ▪ Le réalisme socialiste ▪ La conception sartrienne de la littérature 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La part des textes de Dostoïevski dans le roman du XX^e siècle. ▪ La pensée d'André Malraux. ▪ L'Esthétique de Kafka. ▪ F. Kafka, <i>Le Procès</i> (Extrait) ▪ Georg Lukács, « Art sain ou art malade ? » (1952) (Extrait). ▪ Geneviève Idt, "La littérature engagée manifeste permanent", <i>Littérature</i>, 1980, n° 39, pp. 61-71. ▪ J-P. Sartre, <i>Qu'est-ce que la littérature ?</i> (Extrait). ▪ A. Camus, Albert Camus, « <i>Le paradoxe de l'existence</i> » (Document audio). ▪ Michel Butor, « A propos du Nouveau Roman (Document audio). ▪ N. Wolf, <i>Le Nouveau roman, une littérature sans histoires</i> » (Extrait). 	<p>9 séances</p>
--------------------------	--	---	-------------------------

Introduction générale

1 : Définition

Un roman est une œuvre fictive en prose racontant un récit centré sur l'histoire de personnages engagés dans des aventures. L'auteur y peint généralement les mœurs, les caractères, les passions de l'être humain et le fonctionnement de la société. « Le roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », disait Stendhal ; il est roman en quelque sorte la réalité muée en fiction, tout ce qu'il s'y trouve (mœurs, caractères, passions, conflits...) contiennent les germes du réel. La démarche de Balzac, qui avait comme ambition, ainsi qu'il le formule dans son *Avant-Propos à La Comédie Humaine*, de saisir la société dans « l'immensité de ses agitations » son ambitions et sa philosophie, si bien formulées dans son *Avant-Propos à La Comédie Humaine*, lui ont permis de développer une entreprise qui rivalise avec le réel. Celle-ci n'est assurément pas facile : « Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandées un livre si simple ? se confie Flaubert dans sa correspondance. Quelle mécanique que le naturel, et comme il faut de ruses pour être vrai ! », (Lettre du 6 avril 1853).

S'en tenant à cette tâche difficile, un écrivain, comme on le verra dans les extraits que nous avons sélectionnés, n'a d'autre ambition que de se transformer en peintre plus ou moins fidèle de la réalité sociale, le témoin des bouleversements qui agitent le monde dans lequel il vit.

2 : Les fonctions du roman et les intentions du romancier :

- Les faits racontés dans un roman servent, certes, de déclencheurs à l'évasion du lecteur, mais ils constituent aussi un espace de réflexion et de dialogue avec l'écrivain, qui partage un point de vue sur le fonctionnement de la société.
- Le roman offre un exemple qui permet de valider une thèse et de véhiculer un message ou un regard sur l'homme et sur la société.
- L'histoire narrée transmet un message à décrypter et peut être une métaphore. Il aborde des questions profondes voire métaphysiques.

- Les effets esthétiques donnent un souffle poétique au roman que le lecteur peut apprécier d'un point de vue émotionnel et artistique.

3- Evolution du roman

17 ^o siècle	<ul style="list-style-type: none"> ➤ <i>Don Quichotte de La Manche</i> (1605) de Miguel de Cervantès est considéré comme le dernier roman de la Chevalerie et le premier roman moderne. Pour Milan Kundera tout l'art du roman est bâti sur la quête impossible de la vérité telle qu'elle est dessinée dans cette œuvre, fondatrice de la modernité occidentale. ➤ Les romans précieux, comme <i>L'Astrée</i> (1607-1627) d'Honoré d'Urfé, et les romans classiques, comme <i>La Princesse de Clèves</i> (1678) de Madame de La Fayette, valorisent la psychologie et les sentiments des personnages, ce qui enrichit le genre. une somme de détails thématiques et d'artifices stylistiques renseignent sur le fonctionnement de la société de l'époque.
18 ^o siècle	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Au XVIII^e siècle, le roman diversifie ses formes, mais surtout exalte le personnage en tant qu'individu ayant un caractère propre, des sentiments, des désirs, un destin unique. Les personnages se déploient dans des espaces ouverts, et cette liberté de mouvement leur octroie une autonomie de décision et leur assure une liberté d'expression. La narration à la première personne devient donc fréquente, pour souligner l'importance de la subjectivité des personnages. Epoque où le roman mélange du dissertatif et du narratif (<i>Candide ou de l'optimisme</i> de

	Voltaire, <i>Jacques le fataliste</i> de Diderot, <i>La Nouvelles Héloïse</i> de Rousseau).
19 ^e siècle	<p>➤ Le XIX^e siècle est le siècle par excellence du roman, qui devient enfin un genre sérieux et qui diversifie désormais sa forme. Romantique, réaliste ou naturaliste, le roman s'intéresse pleinement à la psychologie, aux relations sociales, à l'histoire, à la société, bref au réel dans son ensemble.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le roman romantique met l'accent sur les effusions sentimentales, les passions ou les désillusions du personnage, comme dans <i>Atala</i> de François-René de Chateaubriand (1801) ; il propose aussi une réflexion critique sur la société et l'histoire de son temps, comme Victor Hugo dans <i>Les Misérables</i> (1862). • Dès 1830, le roman réaliste est à l'honneur : destiné à peindre la réalité, il veut rivaliser avec le monde réel en racontant et en décrivant ce qui se passe à l'aide de nombreux détails descriptifs et d'explications documentaires. Cette quête de fidélité au réel se retrouve par exemple dans <i>La Chartreuse de Parme</i> (1839) de Stendhal ou <i>La Comédie humaine</i> d'Honoré de Balzac (1842-1848). • Le roman naturaliste met en œuvre une observation très minutieuse, expérimentale, voire scientifique (Zola, Maupassant, les Goncourt), la société et des individus : le quotidien du peuple, les thèmes du corps, des sensations, de la misère, du travail, de l'argent et de l'industrie y sont fréquents.

<p>20° siècle</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Le début du XXe siècle voit la défaite de cette ambition réaliste : beaucoup d’auteurs se tournent vers l’imaginaire ou le merveilleux pour se débarrasser de cette emprise du quotidien et du réel, comme André Breton dans <i>Nadja</i>, en 1928. D’autres romanciers font le choix du récit psychologique, privilégiant l’intériorité, comme Marcel Proust avec <i>À la recherche du temps perdu</i> (1913-1927). Le roman devient aussi le vecteur de contestations sociales surgissant face aux conséquences des guerres mondiales, tout en interrogeant la nature humaine à travers ses actes et ses valeurs, comme dans <i>Voyage au bout de la nuit</i> de Louis-Ferdinand Céline (1932), <i>Aurélien</i> et <i>Les Beaux quartiers</i> de Louis Aragon, <i>L’Espoir</i> et <i>Les conquérants</i> d’André Malraux. ➤ Ailleurs, les romans de Kafka (<i>Le Procès</i>, <i>La Métamorphose</i>, <i>Le Château</i>, celui de Robert Musil, <i>L’Homme sans qualités</i>, celui d’Ernest Jünger, <i>Orages d’acier</i>, ou ceux d’Hermann Broch, <i>Les Somnambules</i> et <i>La Mort de Virgile</i> etc., sont de véritables sondeurs des profondeurs de l’Histoire d’une humanité désaxée, soumise aux forces démoniaques. ➤ Après la Seconde Guerre mondiale, le roman expérimente de nouvelles techniques, jouant avec les codes romanesques, explorant de nouvelles méthodes narratives : c’est l’ère du Nouveau Roman, qui récuse les techniques du roman réaliste : « Le romancier n’a rien dire » (Alain Robbe-Grillet), le roman devient une aventure de l’écriture. (<i>La Modification</i> de Michel Butor ; <i>Les Gommages</i> d’Alain Robbe-Grillet,
<p>21° siècle</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Depuis la fin du XXe siècle, le roman ne cesse d’explorer de nouvelles voies, de jouer avec les codes génériques, en

	<p>mêlant autobiographie et fiction, par exemple les textes des romanciers maghrébins et africains à partir de la fin des années soixante du siècle dernier.</p>
--	--

Chapitre I

Le roman au XVII^e siècle

Objectifs d'enseignement

- ❖ Indiquer les évènements marquants du XVII^e siècle
- ❖ Identifier les répercussions des différents courants de pensée sur la société
- ❖ Distinguer entre la Renaissance et l'humanisme ➤
- ❖ Définir la pensée janséniste et son influence sur la vie intellectuelle
- ❖ Indiquer l'origine et les objectifs de la pléiade

I-1 : Naissance : Miguel de Cervantès, Mme de Lafayette...

La scène littéraire au XVII^e siècle est dominée par les œuvres du théâtre classique avec les tragédies de Racine et de Corneille et les comédies de Molière. A cela s'ajoutent les œuvres des moralistes et des fabulistes, qui comportent un vernis janséniste, doctrine dominante de l'époque théorisée par les Pensées Pascal. Cela n'a pas épargné le roman, genre très peu usité, si l'on excepte le roman de Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, premier roman psychologique, qui illustre le tragique d'une femme (la Princesse de Clèves) tiraillée par l'engagement sincère et sans retenue et l'impossible accomplissement de l'élan auquel elle aspire.

Le roman de Mme de Lafayette peut être considéré comme un document qui permet au chercheur en histoire ou en sociologie de connaître le fonctionnement de la société de l'époque, et singulièrement le microcosme dans lequel évoluait l'intelligentsia et l'élite politico-religieuse de la première moitié de ce siècle.

Nous ne pouvons parler du roman au XVII^e siècle, aborder ses codes et de ses avatars, sans citer l'exemple le plus connu, à savoir *Les Aventures de Don Quichotte de la Manche* de Miguel Cervantès, en raison de la pugnacité de ce héros hors normes, et des influences de ce texte sur la production romanesque ultérieure. Cervantès est considéré comme l'instigateur du roman moderne, et tout l'art du roman est bâti ; selon Milan Kundera, sur ce texte inclassable, tant il illustre des vérités souterraines indéchiffrables, en raison de l'ambiguïté même qui anime toute pensée : « Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. C'est à l'aube des Temps modernes que cette situation fondamentale de l'homme, sorti du Moyen Âge, se révèle : don Quichotte pense, Sancho pense, et non seulement la vérité du monde mais la vérité de leur propre moi se dérobent à eux. Les premiers romanciers européens ont vu et saisi cette nouvelle situation de l'homme et ont fondé sur elle l'art nouveau, l'art du roman ».

En réinventant le roman, Cervantès ancre le genre dans ce qui fait de lui un véritable art : l'art de la question : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité », ajoute encore Kundera. Le roman n'est pas là en effet pour apporter des solutions toutes faites aux problèmes que nous vit l'homme, il est le contraire d'un manuel où sont consignées toutes les indications qui montreraient le ou les chemins à suivre,

mais plutôt des pistes sinueuses et escarpées qui ne sont empruntées que les forçats de l'esprit : « Comprendre avec Descartes l'ego pensant comme le fondement de tout, être ainsi seul en face de l'univers, c'est une attitude que Hegel, à juste titre, jugea héroïque. Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérité qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages) posséder donc comme seule certitude la sagesse de l'incertitude, cela exige une force non moins grande » (*M. Kundera, L'art du roman*).

C'est cet état d'esprit qui anime Cervantès en écrivant son chef-d'œuvre. Le roman pour lui est un espace où il est possible de poser toutes les questions, attitude qui conduit à une sorte de « sagesse supra-personnelle », selon l'expression de Kundera, qui enseigne que « les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs ». C'est cette intelligence même qui a guidé Dostoïevski en écrivant *Les Possédés*, Tolstoï, *Guerre et paix*, ou encore Faulkner *Le Bruit et la fureur*.

Ce constat peut être généralisé à tous les auteurs que nous citerons plus loin, et nous voulons que les extraits de leurs œuvres que nous avons sélectionnés pour les besoins de nos séances de travaux dirigés incarnent cet état d'esprit.

I-2 Analyse et étude de documents

I-2-1 : Document 1 : M. de Cervantès, *Les aventures de l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de La Manche*, Prologue (Extrait)

Document 1 : M. de Cervantès, *Les Aventures de l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de La Manche*, Prologue (Extrait)

[...] je dois te dire que, bien que cette histoire m'ait coûté quelque travail à la composer, aucun ne m'a semblé plus grand que celui de faire cette préface que tu es à lire. Bien souvent j'ai pris la plume pour l'écrire, et je l'ai toujours posée, ne sachant ce que j'écrirais. Mais un jour que j'étais indécis, le papier devant moi, la plume sur l'oreille, le coude sur la table et la main sur la joue, pensant à ce que j'allais dire, voilà que tout à coup entre un de mes amis, homme d'intelligence et d'enjouement, lequel, me voyant si sombre et si rêveur, m'en demanda la cause. Comme je ne voulais pas la lui cacher, je lui répondis que je pensais au prologue qu'il fallait écrire pour l'histoire de don Quichotte, et que j'étais si découragé que j'avais résolu de ne pas le faire, et dès lors de ne pas mettre au jour les exploits d'un si noble chevalier.

« Car enfin, lui dis-je, comment voudriez-vous que je ne fusse pas en souci de ce que va dire cet antique législateur qu'on appelle le public, quand il verra qu'au bout de tant d'années où je dormais dans l'oubli, je viens aujourd'hui me montrer au grand jour portant toute la charge de mon âge, avec une légende sèche comme du jonc, pauvre d'invention et de style, dépourvue de jeux d'esprit et de toute érudition, sans annotations en marge et sans commentaires à la fin du livre ; tandis que je vois d'autres ouvrages, même fabuleux et profanes, si remplis de sentences d'Aristote, de Platon et de toute la troupe des philosophes, qu'ils font l'admiration des lecteurs, lesquels en tiennent les auteurs pour hommes de grande lecture, érudits et éloquents ? Et qu'est-ce, bon Dieu ! quand ils citent la sainte Écriture ? ne dirait-on pas que ce sont autant de saints Thomas et de docteurs de l'Église, gardant en cela une si ingénieuse bienséance, qu'après avoir dépeint, dans une ligne, un amoureux dépravé, ils font, dans la ligne suivante, un petit sermon chrétien, si joli que c'est une joie de le lire ou de l'entendre ? De tout cela mon livre va manquer : car je n'ai rien à annoter en marge, rien à commenter à la fin, et je ne sais pas davantage quels auteurs j'y ai

suivis, afin de citer leurs noms en tête du livre, comme font tous les autres, par les lettres de l'A B C, en commençant par Aristote et en finissant par Xénophon, ou par Zoïle ou Zeuxis, bien que l'un soit un critique envieux et le second un peintre. Mon livre va manquer encore de sonnets en guise d'introduction, au moins de sonnets dont les auteurs soient des ducs, des comtes, des marquis, des évêques, de grandes dames ou de célèbres poètes ; bien que, si j'en demandais quelques-uns à deux ou trois amis, gens du métier, je sais qu'ils me les donneraient, et tels que ne les égaleraient point ceux des plus renommés en notre Espagne. Enfin, mon ami et seigneur, poursuivis-je, j'ai résolu que le seigneur don Quichotte restât enseveli dans ses archives de la Manche, jusqu'à ce que le ciel lui envoie quelqu'un qui l'orne de tant de choses dont il est dépourvu ; car je me sens incapable de les lui fournir, à cause de mon insuffisance et de ma chétive érudition, et parce que je suis naturellement paresseux d'aller à la quête d'auteurs qui disent pour moi ce que je sais bien dire sans eux. C'est de là que viennent l'indécision et la rêverie où vous me trouvâtes, cause bien suffisante, comme vous venez de l'entendre, pour m'y tenir plongé. »

Quand mon ami eut écouté cette harangue, il se frappa le front du creux de la main, et, partant d'un grand éclat de rire :

« Par Dieu, frère, s'écria-t-il, vous venez de me tirer d'une erreur où j'étais resté depuis le long temps que je vous connais. Je vous avais toujours tenu pour un homme d'esprit sensé, et sage dans toutes vos actions ; mais je vois à présent que vous êtes aussi loin de cet homme que la terre l'est du ciel. Comment est-il possible que de semblables bagatelles, et de si facile rencontre, aient la force d'interdire et d'absorber un esprit aussi mûr que le vôtre, aussi accoutumé à aborder et à vaincre des difficultés bien autrement grandes ? En vérité, cela ne vient pas d'un manque de talent, mais d'un excès de paresse et d'une absence de réflexion. Voulez vous éprouver si ce que je dis est vrai ? Eh bien ! soyez attentif, et vous allez voir comment, en un clin d'œil, je dissipe toutes ces difficultés et remédie à tous ces défauts qui vous embarrassent, dites-vous, et vous effrayent au point de vous faire renoncer à mettre au jour l'histoire de votre fameux don Quichotte, miroir et lumière de toute la chevalerie errante.

– Voyons, répliquai-je à son offre ; de quelle manière pensez-vous remplir le vide qui fait mon effroi, et tirer à clair le chaos de ma confusion ? »

Il me répondit :

« À la première chose qui vous chagrine, c'est-à-dire le manque de sonnets, épigrammes et éloges à mettre en tête du livre, voici le remède que je propose : prenez la peine de les faire vous-même ; ensuite vous les pourrez baptiser et nommer comme il vous plaira, leur donnant pour parrains le Preste-Jean des Indes¹ ou l'empereur de Trébizonde, desquels je sais que le bruit a couru qu'ils étaient d'excellents poètes ; mais quand même ils ne l'eussent pas été, et que des pédants de bacheliers s'aviseraient de mordre sur vous par derrière à propos de cette assertion, n'en faites pas cas pour deux maravédis ; car, le mensonge fût-il avéré, on ne vous coupera pas la main qui l'aura écrit.

« Quant à citer en marge les livres et les auteurs où vous auriez pris les sentences et les maximes que vous placerez dans votre histoire vous n'avez qu'à vous arranger de façon qu'il y vienne à propos quelque dicton latin, de ceux que vous saurez par cœur, ou qui ne vous coûteront pas grande peine à trouver[...].« Pour ce qui est de mettre des notes et commentaires à la fin du livre, vous pouvez en toute sûreté le faire de cette façon : si vous avez à nommer quelque géant dans votre livre, faites en sorte que ce soit le géant Goliath, et vous avez, sans qu'il vous en coûte rien, une longue annotation toute prête ; car vous pourrez dire : « Le géant Golias, ou Goliath, fut un Philistin que le berger David tua d'un grand coup de fronde dans la vallée de Térébinthe, ainsi qu'il est conté dans le livre des Rois, au chapitre où vous en trouverez l'histoire. » Après cela, pour vous montrer homme érudit, versé dans les lettres humaines et la cosmographie, arrangez-vous de manière que le fleuve du Tage soit mentionné en quelque passage de votre livre, et vous voilà en possession d'un autre magnifique commentaire. [...]

Ainsi donc, puisque votre ouvrage n'a d'autre but que de fermer l'accès et de détruire l'autorité qu'ont dans le monde et parmi le vulgaire les livres de chevalerie, qu'est-il besoin que vous alliez mendiant des sentences de philosophes, des conseils de la sainte Écriture, des fictions de poètes, des oraisons de rhétoriciens et des miracles de bienheureux ? Mais tâchez que, tout uniment, et avec des paroles claires,

honnêtes, bien disposées, votre période soit sonore et votre récit amusant, que vous peigniez tout ce que votre imagination conçoit, et que vous fassiez comprendre vos pensées sans les obscurcir et les embrouiller. Tâchez aussi qu'en lisant votre histoire, le mélancolique s'excite à rire, que le rieur augmente sa gaieté, que le simple ne se fâche pas, que l'habile admire l'invention, que le grave ne la méprise point, et que le sage se croie tenu de la louer. Surtout, visez continuellement à renverser de fond en comble cette machine mal assurée des livres de chevalerie, réprouvés de tant de gens, et vantés d'un bien plus grand nombre. Si vous en venez à bout, vous n'aurez pas fait une mince besogne.

I.2.2 : M. de Cervantès, *Les Aventures de l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de La Manche*, Tome 1, Livre Premier, (Extrait)

Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo, de ceux qui ont lance au râtelier, rondache antique, bidet maigre et lévrier de chasse. Un pot-au-feu, plus souvent de mouton que de bœuf, une vinaigrette presque tous les soirs, des abatis de bétail le samedi, le vendredi des lentilles, et le dimanche quelque pigeonneau outre l'ordinaire, consumaient les trois quarts de son revenu. Le reste se dépensait en un pourpoint de drap fin et des chausses de panne avec leurs pantoufles de même étoffe, pour les jours de fête, et un habit de la meilleure serge du pays, dont il se faisait honneur les jours de la semaine. Il avait chez lui une gouvernante qui passait les quarante ans, une nièce qui n'atteignait pas les vingt, et de plus un garçon de ville et de campagne, qui sellait le bidet aussi bien qu'il maniait la serpette. L'âge de notre hidalgo frisait la cinquantaine ; il était de complexion robuste, maigre de corps, sec de visage, fort matineux et grand ami de la chasse. On a dit qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada, car il y a sur ce point quelque divergence entre les auteurs qui en ont écrit, bien que les conjectures les plus vraisemblables fassent entendre qu'il s'appelait Quijana. Mais cela importe peu à notre histoire ; il suffit que, dans le récit des faits, on ne s'écarte pas d'un atome de la vérité.

Or, il faut savoir que cet hidalgo, dans les moments où il restait oisif, c'est-à-dire à peu près toute l'année, s'adonnait à lire des livres de chevalerie, avec tant de

goût et de plaisir, qu'il en oublia presque entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de son bien. Sa curiosité et son extravagance arrivèrent à ce point qu'il vendit plusieurs arpents de bonnes terres à labourer pour acheter des livres de chevalerie à lire. Aussi en amassa-t-il dans sa maison autant qu'il put s'en procurer. Mais, de tous ces livres, nul ne lui paraissait aussi parfait que ceux composés par le fameux Feliciano de Silva. En effet, l'extrême clarté de sa prose le ravissait, et ses propos si bien entortillés lui semblaient d'or ; surtout quand il venait à lire ces lettres de galanterie et de défi, où il trouvait écrit en plus d'un endroit : « La raison de la déraison qu'à ma raison vous faites, affaiblit tellement ma raison, qu'avec raison je me plains de votre beauté ; » et de même quand il lisait : « Les hauts cieux qui de votre divinité divinement par le secours des étoiles vous fortifient, et vous font méritante des mérites que mérite votre grandeur. »

Avec ces propos et d'autres semblables, le pauvre gentilhomme perdait le jugement. Il passait les nuits et se donnait la torture pour les comprendre, pour les approfondir, pour leur tirer le sens des entrailles, ce qu'Aristote lui-même n'aurait pu faire, s'il fût ressuscité tout exprès pour cela. Il ne s'accommodait pas autant des blessures que don Bélianis donnait ou recevait, se figurant que, par quelques excellents docteurs qu'il fût pansé, il ne pouvait manquer d'avoir le corps couvert de cicatrices, et le visage de balafres. Mais, néanmoins, il louait dans l'auteur cette façon galante de terminer son livre par la promesse de cette interminable aventure ; souvent même il lui vint envie de prendre la plume, et de le finir au pied de la lettre, comme il y est annoncé. Sans doute il l'aurait fait, et s'en serait même tiré à son honneur, si d'autres pensées, plus continuelles et plus grandes, ne l'en eussent détourné. Maintes fois il avait discuté avec le curé du pays, homme docte et gradué à Sigüenza, sur la question de savoir lequel avait été meilleur chevalier, de Palmérin d'Angleterre ou d'Amadis de Gaule. Pour maître Nicolas, barbier du même village, il assurait que nul n'approchait du chevalier de Phébus, et que si quelqu'un pouvait lui être comparé, c'était le seul don Galaor, frère d'Amadis de Gaule ; car celui-là était propre à tout, sans minauderie, sans grimaces, non point un pleurnicheur comme son frère, et pour le courage, ne lui cédant pas d'un pouce.

Enfin, notre hidalgo s'acharna tellement à sa lecture, que ses nuits se passaient en lisant du soir au matin, et ses jours, du matin au soir. Si bien qu'à force de dormir peu et de lire beaucoup, il se dessécha le cerveau, de manière qu'il vint à

perdre l'esprit. Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu dans les livres, enchantements, querelles, défis, batailles, blessures, galanteries, amours, tempêtes et extravagances impossibles ; et il se fourra si bien dans la tête que tout ce magasin d'inventions rêvées était la vérité pure, qu'il n'y eut pour lui nulle autre histoire plus certaine dans le monde. Il disait que le Cid Ruy Diaz avait sans doute été bon chevalier, mais qu'il n'approchait pas du chevalier de l'Ardente-Épée, lequel, d'un seul revers, avait coupé par la moitié deux farouches et démesurés géants. Il faisait plus de cas de Bernard del Carpio, parce que, dans la gorge de Roncevaux, il avait mis à mort Roland l'enchanté, s'aidant de l'adresse d'Hercule quand il étouffa Antée, le fils de la Terre, entre ses bras. Il disait grand bien du géant Morgant, qui, bien qu'issu de cette race géante, où tous sont arrogants et discourtois, était lui seul affable et bien élevé. Mais celui qu'il préférait à tous les autres, c'était Renaud de Montauban, surtout quand il le voyait sortir de son château, et détrousser autant de gens qu'il en rencontrait, ou voler, par delà le détroit, cette idole de Mahomet, qui était toute d'or, à ce que dit son histoire. Quant au traître Ganelon, pour lui administrer une volée de coups de pied dans les côtes, il aurait volontiers donné sa gouvernante et même sa nièce pardessus le marché.

Finalement, ayant perdu l'esprit sans ressource, il vint à donner dans la plus étrange pensée dont jamais fou se fût avisé dans le monde. Il lui parut convenable et nécessaire, aussi bien pour l'éclat de sa gloire que pour le service de son pays, de se faire chevalier errant, de s'en aller par le monde, avec son cheval et ses armes, chercher les aventures, et de pratiquer tout ce qu'il avait lu que pratiquaient les chevaliers errants, redressant toutes sortes de torts, et s'exposant à tant de rencontres, à tant de périls, qu'il acquit, en les surmontant, une éternelle renommée. Il s'imaginait déjà, le pauvre rêveur, voir couronner la valeur de son bras au moins par l'empire de Trébizonde. Ainsi emporté par de si douces pensées et par l'ineffable attrait qu'il y trouvait, il se hâta de mettre son désir en pratique. La première chose qu'il fit fut de nettoyer les pièces d'une armure qui avait appartenu à ses bisaïeux, et qui, moisie et rongée de rouille, gisait depuis des siècles oubliée dans un coin. Il les lava, les frota, les raccommoda du mieux qu'il put. Mais il s'aperçut qu'il manquait à cette armure une chose importante, et qu'au lieu d'un heaume complet elle n'avait qu'un simple morion. Alors son industrie suppléa à ce défaut : avec du carton, il fit une manière de demi-salade, qui, emboîtée avec le morion, formait une apparence

de salade entière. Il est vrai que, pour essayer si elle était forte et à l'épreuve d'estoc et de taille, il tira son épée, et lui porta deux coups du tranchant, dont le premier détruisit en un instant l'ouvrage d'une semaine. Cette facilité de la mettre en pièces ne laissa pas de lui déplaire, et, pour s'assurer contre un tel péril il se mit à refaire son armet, le garnissant en dedans de légères bandes de fer, de façon qu'il demeurât satisfait de sa solidité ; et, sans vouloir faire sur lui de nouvelles expériences, il le tint pour un casque à visière de la plus fine trempe.

I.2.3 Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, (Extrait)

« Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place. Mme de Clèves acheva de danser et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que M. de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne; mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement.

M. de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini sans leur donner le loisir de ne parler à personne et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.

- Pour moi, madame, dit M. de Nemours, je n'ai pas d'incertitude ; mais comme Mme de Clèves n'a pas les mêmes raisons pour deviner qui je suis que celles que j'ai pour la reconnaître, je voudrais bien que Votre Majesté eût la bonté de lui apprendre mon nom.

- Je crois, dit Mme la dauphine, qu'elle le sait aussi bien que vous savez le sien.

- Je vous assure, madame, reprit Mme de Clèves, qui paraissait un peu embarrassée, que je ne devine pas si bien que vous pensez.

- Vous devinez fort bien, répondit Mme la dauphine ; et il y a même quelque chose d'obligeant pour M. de Nemours à ne vouloir pas avouer que vous le connaissez sans l'avoir jamais vu.

La reine les interrompit pour faire continuer le bal ; M. de Nemours prit la reine dauphine. Cette princesse était d'une parfaite beauté et avait paru telle aux yeux de M. de Nemours avant qu'il allât en Flandre ; mais, de tout le soir, il ne put admirer que Mme de Clèves.

Le chevalier de Guise, qui l'adorait toujours, était à ses pieds, et ce qui se venait de passer lui avait donné une douleur sensible. Il le prit comme un présage que la fortune destinait M. de Nemours à être amoureux de Mme de Clèves ; et, soit qu'en effet il eût paru quelque trouble sur son visage, ou que la jalousie fit voir au chevalier de Guise au-delà de la vérité, il crut qu'elle avait été touchée de la vue de ce prince, et il ne put s'empêcher de lui dire que M. de Nemours était bien heureux de commencer à être connu d'elle par une aventure qui avait quelque chose de galant et d'extraordinaire.

Mme de Clèves revint chez elle, l'esprit si rempli de tout ce qui s'était passé au bal que, quoiqu'il fût fort tard, elle alla dans la chambre de sa mère pour lui en rendre compte ; et elle lui loua M. de Nemours avec un certain air qui donna à Mme de Chartres la même pensée qu'avait eue le chevalier de Guise. »

Chapitre II

Le roman au XVIII^e siècle

Objectifs d'enseignement

- ❖ Indiquer les évènements marquants du XVIII^e siècle
- ❖ Identifier les répercussions des différents courants de pensée sur la société
- ❖ Mettre l'accent sur la naissance de la Bourgeoisie
- ❖ Définir la pensée des « Lumières » et son influence sur la vie intellectuelle de l'époque
- ❖ Mettre l'accent sur le rôle joué par le roman dans la transformation de la société

II-1 : Introduction : Le roman au XVIII^e siècle

Le XVIII^e siècle est connu comme le siècle de la philosophie, ce qu'on appelle communément le Siècle des Lumières. L'influence des philosophies allemande et anglaise est palpable et facilement décelable dans les productions romanesques des écrivains français de l'époque. Les Lumières est, selon « *la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans être dirigé par un autre. Elle est due à notre propre faute lorsqu'elle résulte non pas d'une insuffisance de l'entendement, mais d'un manque de résolution et de courage pour s'en servir sans être dirigé par un autre. Sapere aude! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Telle est la devise des Lumières.* » (« Qu'est-ce que les Lumières ? » (Was ist Aufklärung (1784), Texte disponible sur le net).

Les représentations de l'époque portent toutes un projet philosophique clairement formulé. Le roman mêle les deux registres : le philosophique et le romanesque. Cette forme hybride apparaît dans *Candide ou l'optimisme* de Voltaire, *Jacques le Fataliste* de Diderot ou *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Les récits de Diderot abordent les mêmes thèmes que ceux qu'il traite dans ses essais. On parle alors de roman philosophique qui a produit un personnage « moderne ». Ce dernier incarne les aspirations de l'homme de l'époque : il n'est plus désormais assujéti au conformisme d'une société appelée à renouveler son stock d'idées et de référents. Tous les thèmes structurants de la pensée de l'auteur prennent place dans ces textes, et jouant sur une alternance subtile entre éléments poétiques et éléments dénotés, il tisse avec habileté ses rets d'écrivain rétif au sens avéré du signe. De cette alliance naît un roman nouveau qui gagnera en dignité en s'imposant comme genre artistique à part entière.

Le roman devient ainsi l'un des moyens d'expression favoris d'une bourgeoisie dont le rôle social est de plus en plus important. Le XVIII^e siècle assiste à la mise en place d'une pratique scripturale résolument moderne : les frontières entre la sphère littéraire et l'élément philosophique s'estompent ou deviennent poreuses. Rien ne sépare les deux régimes d'écriture, le narratif et le spéculatif, *Zadig* de Voltaire (1748), dénonce les caprices de la destinée et remet en question la Providence divine. Volontairement engagé et avec une ironie devenue légendaire, comme il le montre dans pratiquement toutes ses productions, Voltaire montre le

souci de distraire son lecteur tout en l'amenant à réfléchir sur sa place réelle dans le monde. Ces différentes dimensions de l'expérience d'écriture sont alors à penser comme parties prenantes d'un processus interactif, où se juxtaposent indifféremment la réflexion proprement philosophique, l'impérieux travail sur la langue et les formes majeures de la compréhension qui mettent en action une impulsion fondamentale de l'esprit à explorer des possibilités de sens et de vérité. Perce alors à travers cette vision innovante un nouveau régime de vérité qui opère une vigoureuse critique de la pensée, comme le montre *Micromégas* (1752) qui invite au relativisme dans le domaine de la morale, ou encore *Candide ou de l'optimisme* (1759) qui apprend à tout un chacun à cultiver son jardin.

L'œuvre de Voltaire élabore ainsi, au travers des dispositifs esthétiques qu'elle déploie, un projet de réévaluation et de réinterprétation du discours institué, qui prétend, à lui seul, incarner la vérité du monde. Cette tâche ne peut être surmontée qu'au moyen d'une écriture inquiète, spontanée, ironique et heureuse. Le tout est encadré par la présence continue du personnage du philosophe. Il s'agit bien, grâce à lui, d'un « moyen pour les romanciers de renouveler les thèmes et l'intérêt romanesque en travaillant à donner une profondeur au roman à un moment où il souffre d'un manque de légitimité culturelle¹ ».

Trois thèmes fondamentaux travaillent en profondeur les romans du XVIII^e siècle : la liberté, la raison et le progrès. L'effet proprement philosophique du roman du XVIII^e siècle se manifeste dans une théorie générale de l'être et qui peut être résumée dans la solution personnelle formulée par Candide pour accéder au bonheur, qui par ricochet renforce la croyance dans l'amélioration intellectuelle et morale de l'homme. Ce qui intéresse à la fois Diderot et Voltaire, (c'est là que prend tout son sens l'expression (« cultiver son jardin »), c'est de réinsérer l'être dans les tensions de l'histoire, lui ouvrir, avec un style impitoyablement cruel, de nouvelles perspectives qui seraient susceptibles de lui affecter un coefficient de visibilité, lui redonner son potentiel perdu de mouvement et de créativité.

Le 18^e siècle est marqué par l'accroissement de la catégorie « Belles-lettres » par rapport à celle des ouvrages de théologie et de religion. Cet élan a grandement

¹ C. Duflo, *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 88.

favorisé l'émergence du roman les romans fleurissent aux dépens de la poésie et de la tragédie. De 1720 à 1729, on compte dix titres nouveaux par an. De 1730 à 1739, le double, puis le triple au cours de la décennie suivante. Le roman devient ainsi le pilier de l'édition au XVIII^{ème}, et il met au jour, dans l'exubérance et la douleur, une réflexion indépendante, précise et naturellement critique. Un bon roman pour Diderot est celui qui élève l'esprit et touche l'âme. *Jacques le fataliste* est un dialogue philosophique dont la réflexion principale porte sur la liberté et la fatalité. Le lecteur est lui aussi impliqué, il participe à la construction du récit, l'expérience à cette étape de son cheminement a besoin d'explorer de nouvelles voies, de développer une pensée plus questionnante et plus foudroyante.

Refuser les idées toutes faites et les explications imposées, être curieux, remettre en cause la légitimité du discours dominant, c'est construire peu à peu un savoir et une réflexion personnels. Le processus de délégitimation passe aussi par le procédé de l'ironie qui vient s'intercaler dans les énoncés pour mieux entamer le sérieux de la pensée de systèmes que construit l'Autorité cléricale. Le roman est l'espace privilégié d'expérimentation de cette nouvelle philosophie, où l'écrivain-philosophe peut énoncer des idées qui ne cadrent pas avec les systèmes de pensée dominants. La disqualification des discours légitimes ouvre le signifiant à sa dérive, et celle-ci, produisant une autre pensée sous la poussée de l'ironie, libère l'histoire des dogmes auxquels elle est depuis toujours soumise.

Les romans du XVIII^o siècle continue une tradition d'écriture inaugurée par Cervantès. *Jacques le fataliste* de Diderot, par exemple, comporte des similitudes avec *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes paru un siècle plus tôt, avec les pérégrinations et conversations farfelues d'un maître Alonso Quichano avec son écuyer Sancho Panza. Il est aussi traversé par les mêmes des interrogations qui sont toujours les nôtres et qui du reste font l'assise principale sur laquelle repose toute la réflexion sur le roman : que peut le roman, que nous dit-il, pour qui écrit-on et comment est-on lu ?

Sur le plan de la forme, le roman du XVIII^o siècle, parce qu'il est très porté sur la réflexion, rompt avec le roman psychologique. En mélangeant les genres et en brisant la linéarité, les écrivains-philosophes peuvent insérer dans la trame des

événements leur opinion et mettre en avant leurs thèses concernant les sujets philosophiques qui travaillent la société.

On ne peut aborder le roman au XVIII^e siècle sans faire référence aux textes innovateurs de Mme de Staël. C'est elle en effet qui, la première, à ouvrir au roman de nouveaux horizons. Son point de départ est l'homme, saisi conceptuellement comme « être-là », se ressourçant à « la clarté de sa propre lumière ». Cette nouvelle conception, indicatrice de sens, générera de nouvelles formes d'écriture et une nouvelle philosophie de l'art.

II.3- Textes d'application

II.1.1 Voltaire, *Candide*, Chapitre Troisième (Extrait)

COMMENT CANDIDE SE SAUVA D'ENTRE LES BULGARES, ET CE QU'IL DEVINT

Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Le tout pouvait bien se monter à une trentaine de mille âmes. Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque.

Enfin, tandis que les deux rois faisaient chanter des *Te Deum* chacun dans son camp, il prit le parti d'aller raisonner ailleurs des effets et des causes. Il passa par-dessus des tas de morts et de mourants, et gagna d'abord un village voisin ; il était en cendres : c'était un village abare que les Bulgares avaient brûlé, selon les lois du droit public. Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes ; là des filles éventrées après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros rendaient les derniers soupirs ; d'autres, à demi brûlées, criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés.

Candide s'enfuit au plus vite dans un autre village : il appartenait à des Bulgares, et des héros abares l'avaient traité de même. Candide, toujours marchant sur des membres palpitants ou à travers des ruines, arriva enfin hors du théâtre de la guerre, portant quelques petites provisions dans son bissac, et n'oubliant jamais Mlle Cunégonde. Ses provisions lui manquèrent quand il fut en Hollande ; mais ayant entendu dire que tout le monde était riche dans ce pays-là, et qu'on y était chrétien, il ne douta pas qu'on ne le traitât aussi bien qu'il l'avait été dans le château de

monsieur le baron avant qu'il en eût été chassé pour les beaux yeux de Mlle Cunégonde.

Il demanda l'aumône à plusieurs graves personnages, qui lui répondirent tous que, s'il continuait à faire ce métier, on l'enfermerait dans une maison de correction pour lui apprendre à vivre.

Il s'adressa ensuite à un homme qui venait de parler tout seul une heure de suite sur la charité dans une grande assemblée. Cet orateur, le regardant de travers, lui dit : « Que venez-vous faire ici ? y êtes-vous pour la bonne cause ? Il n'y a point d'effet sans cause, répondit modestement Candide, tout est enchaîné nécessairement et arrangé pour le mieux. Il a fallu que je fusse chassé d'auprès de Mlle Cunégonde, que j'aie passé par les baguettes, et il faut que je demande mon pain jusqu'à ce que je puisse en gagner ; tout cela ne pouvait être autrement. Mon ami, lui dit l'orateur, croyez vous que le pape soit l'Antéchrist ? Je ne l'avais pas encore entendu dire, répondit Candide ; mais qu'il le soit ou qu'il ne le soit pas, je manque de pain.

Tu ne mérites pas d'en manger, dit l'autre ; va, coquin, va, misérable, ne m'approche de ta vie. La femme de l'orateur, ayant mis la tête à la fenêtre et avisant un homme qui doutait que le pape fût antéchrist, lui répandit sur le chef un plein... O ciel ! à quel excès se porte le zèle de la religion dans les dames !

Un homme qui n'avait point été baptisé, un bon anabaptiste, nommé Jacques, vit la manière cruelle et ignominieuse dont on traitait ainsi un de ses frères, un être à deux pieds sans plumes, qui avait une âme ; il l'amena chez lui, le nettoya, lui donna du pain et de la bière, lui fit présent de deux florins, et voulut même lui apprendre à travailler dans ses manufactures aux étoffes de Perse qu'on fabrique en Hollande. Candide, se prosternant presque devant lui, s'écriait : « Maître Pangloss me l'avait bien dit que tout est au mieux dans ce monde, car je suis infiniment plus touché de votre extrême générosité que de la dureté de ce monsieur à manteau noir et de madame son épouse. »

Le lendemain, en se promenant, il rencontra un gueux tout couvert de pustules, les yeux morts, le bout du nez rongé, la bouche de travers, les dents noires, et parlant de la gorge, tourmenté d'une toux violente et crachant une dent à chaque effort.

II.1.2 : D. Diderot, *Jacques le fataliste* (Extrait)

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

LE MAÎTRE : C'est un grand mot que cela.

JACQUES : Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

LE MAÎTRE : Et il avait raison...

Après une courte pause, Jacques s'écria : "Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret !

LE MAÎTRE : Pourquoi donner au diable son prochain ? Cela n'est pas chrétien.

JACQUES : C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit ; il se fâche. Je hoche de la tête ; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy ; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons ; la bataille se donne.

LE MAÎTRE : Et tu reçois la balle à ton adresse.

JACQUES : Vous l'avez deviné ; un coup de feu au genou ; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette. Sans ce coup de feu, par exemple, je crois que je n'aurais été amoureux de ma vie, ni boiteux.

LE MAÎTRE : Tu as donc été amoureux ?

JACQUES : Si je l'ai été !

LE MAÎTRE : Et cela par un coup de feu ?

JACQUES : Par un coup de feu.

LE MAÎTRE : Tu ne m'en as jamais dit un mot.

JACQUES : Je le crois bien.

LE MAÎTRE : Et pourquoi cela ?

JACQUES : C'est que cela ne pouvait être dit ni plus tôt ni plus tard.

LE MAÎTRE : Et le moment d'apprendre ces amours est-il venu ?

JACQUES : Qui le sait ?

LE MAÎTRE : A tout hasard, commence toujours..."

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : "Celui-là était apparemment encore écrit là-haut..."

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? D'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.

L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. Et où allaient-ils ? Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous réponds : Qu'est-ce que cela vous fait ? Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques... Ils allèrent quelque temps en silence.

Lorsque chacun fut un peu remis de son chagrin, le maître dit à son valet : "Eh bien, Jacques, où en étions-nous de tes amours ?

JACQUES : Nous en étions, je crois, à la déroute de l'armée ennemie. On se sauve, on est poursuivi, chacun pense à soi. Je reste sur le champ de bataille, enseveli sous le nombre des morts et des blessés, qui fut prodigieux. Le lendemain on me jeta, avec une douzaine d'autres, sur une charrette, pour être conduit à un de nos hôpitaux. Ah ! Monsieur, je ne crois pas qu'il y ait de blessures plus cruelles que celle du genou.

LE MAÎTRE : Allons donc, Jacques, tu te moques.

JACQUES : Non, pardieu, monsieur, je ne me moque pas ! Il y a là je ne sais combien d'os, de tendons, et bien d'autres choses qu'ils appellent je ne sais comment..."

Une espèce de paysan qui les suivait avec une fille qu'il portait en croupe et qui les avait écoutés, prit la parole et dit : "Monsieur a raison..."

On ne savait à qui ce *monsieur* était adressé, mais il fut mal pris par Jacques et par son maître ; et Jacques dit à cet interlocuteur indiscret : "De quoi te mêles-tu ?

- Je me mêle de mon métier ; je suis chirurgien à votre service, et je vais vous démontrer..."

La femme qu'il portait en croupe lui disait : "Monsieur le docteur, passons notre chemin et laissons ces messieurs qui n'aiment pas qu'on leur démontre.

- Non, lui répondit le chirurgien, je veux leur démontrer, et je leur démontrerai..."

Et, tout en se retournant pour démontrer, il pousse sa compagne, lui fait perdre l'équilibre et la jette à terre, un pied pris dans la basque de son habit et les cotillons renversés sur sa tête. Jacques descend, dégage le pied de cette pauvre créature et lui rabaisse ses jupons. Je ne sais s'il commença par rabaisser les jupons ou par dégager le pied ; mais à juger de l'état de cette femme par ses cris, elle s'était grièvement blessée. Et le maître de Jacques disait au chirurgien : "Voilà ce que c'est que de démontrer."

Mme de Staël, *De l'Allemagne* (Extraits)

Les hommes de génie de tous les pays sont faits pour se comprendre et pour s'estimer : mais le vulgaire des écrivains et des lecteurs allemands et français rappelle cette fable de La Fontaine où la cigogne ne peut manger dans le plat, ni le renard dans la bouteille. Le contraste le plus parfait se fait voir entre les esprits développés dans la solitude et ceux qui sont formés par la société. Les impressions du dehors et le recueillement de l'âme, la connaissance des hommes et l'étude des idées abstraites [...]

Faction et la théorie donnent des résultats tout à fait opposés. La littérature, les arts, la philosophie, la religion des deux peuples attestent cette différence ; et l'éternelle barrière du Rhin sépare deux régions intellectuelles qui, non moins que les deux contrées, sont étrangères l'une à l'autre.

En France on ne lit guère un ouvrage que pour en parler ; en Allemagne, où l'on vit presque seul, on veut que l'ouvrage même tienne compagnie ; et quelle société de l'âme peut-on faire avec un livre qui ne serait lui-même que l'écho de la société ! Dans le silence de la retraite, rien ne semble plus triste que l'esprit du monde. L'homme solitaire a besoin qu'une émotion intime lui tienne lieu du mouvement extérieur qui lui manque.

La clarté passe en France pour l'un des premiers mérites d'un écrivain ; car il s'agit, avant tout, de ne pas se donner de la peine et d'attraper, en lisant le matin, ce qui fait briller le soir en causant. Mais les Allemands savent que la clarté ne peut jamais être qu'un mérite relatif : un livre est clair selon le sujet et selon le lecteur. Montesquieu ne peut être compris aussi facilement que Voltaire, et néanmoins il est aussi lucide que l'objet de ses méditations le permet. Sans doute, il faut porter la lumière dans la profondeur ; mais ceux qui s'en tiennent aux -grâces de l'esprit et aux jeux des paroles, sont bien plus sûrs d'être compris : ils n'approchent d'aucun mystère, comment donc seraient-ils obscurs ? Les Allemands, par un défaut opposé, se plaisent dans les ténèbres ; souvent ils remettent clans la nuit ce qui était au jour,

plutôt que de suivre la route battue ; ils ont un tel dégoût pour les idées communes, que, lorsqu'ils se trouvent dans la nécessité de les retracer, ils les environnent d'une métaphysique abstraite qui peut les faire croire nouvelles jusqu'à ce qu'on les ait reconnues. Les écrivains allemands ne se gênent point avec leurs lecteurs ; leurs ouvrages étant reçus et commentés comme des oracles, ils peuvent les entourer d'autant de nuages qu'il leur plaît ; la patience ne manquera point pour écarter ces nuages ; mais il faut qu'à la fin on aperçoive une divinité : car ce que les Allemands tolèrent le moins, c'est l'attente trompée ; leurs efforts mêmes et leur persévérance leur rendent les grands résultats nécessaires. Dès qu'il n'y a pas dans un livre des pensées fortes et nouvelles, il est bien vite dédaigné ; et si le talent fait tout pardonner, l'on n'apprécie guère les divers genres d'adresse par lesquels on peut essayer d'y suppléer.

La prose des Allemands est souvent trop négligée. L'on attache beaucoup plus d'importance au style en France qu'en Allemagne ; c'est une suite naturelle de l'intérêt qu'on met à la parole, et du prix qu'elle doit avoir dans un pays où la société domine. Tous les hommes d'un peu d'esprit sont juges de la justesse et de la convenance de telle ou telle phrase, tandis qu'il faut beaucoup d'attention et d'étude pour saisir l'ensemble et l'enchaînement d'un ouvrage. D'ailleurs les expressions prêtent bien plus à la plaisanterie que les pensées, et dans tout ce qui tient aux mots, l'un rit avant d'avoir réfléchi ; cependant, la beauté du style n'est point, il faut en convenir, un avantage [...] extérieur ; car les sentiments vrais inspirent presque toujours les expressions les plus nobles et les plus justes ; et, s'il est permis d'être indulgent pour le style d'un écrit philosophique ou ne doit pas l'être pour celui d'une composition littéraire : dans la sphère des beaux-arts, la forme appartient au fait à l'âme copie le sujet même.

Mme de Staël, *De l'Allemagne* (extraits)

Chapitre III

Le roman au XIX^e siècle

III.1 : Objectifs d'enseignement

- ❖ Indiquer les événements marquants du XIX^e siècle
- ❖ Indiquer les bouleversements sociétaux induits par le surgissement du capitalisme
- ❖ Définir le roman réaliste et le roman naturaliste
- ❖ Définir le concept de « lutte des classes »
- ❖ Repérer dans les textes de création (extraits de roman) les particularités idéologiques et esthétiques du roman réaliste

III.2 : La révolution industrielle et le roman réaliste

Siècle de la révolution industrielle (réussite bourgeoise / misère ouvrière).
Siècle de révolutions politiques (fin des régimes impériaux et monarchiques. (A la fin du siècle, la France est devenue républicaine.
Révolution scientifique. C'est le siècle de l'essor du capitalisme, des débuts du mouvement ouvrier, du développement de l'urbanisme, des progrès de toutes les sciences, de la transformation, par l'évolution des techniques, des modes de vie. Une classe nouvelle a pris le pouvoir, une société de l'argent s'installe. C'est aussi au XXI^e siècle qu'est né un des plus grands mouvements philosophiques : le positivisme d'Auguste Comte, qui aura des répercussions sur les orientations du roman. Les romanciers étudient désormais la répercussion des événements historiques et socioéconomiques sur les personnages, les individus n'étant plus affectés seulement par les tribulations de leur vie intime et affective.

Dans les années 1830-1840, la « question sociale » occupe les devants de la scène. Malgré le développement économique la classe ouvrière, soumise à des conditions de travail inhumaines ne bénéficie pas des retombées du progrès social.

Depuis le milieu du XVIII^e siècle est né le désir, d'abord en Angleterre, puis en Allemagne et en France, un débat esthétique rompre avec le classicisme dont on conteste les règles. L'essor du roman au XIX^e siècle trouve sens dans cette contestation. Le XIX^{ème} siècle est traversé par trois grands courants littéraires concernant le roman : le Romantisme, le Réalisme et le Naturalisme. Chacune de ces trois écoles a donné naissance à trois conceptions philosophiques différentes de l'art mais chacun d'eux correspond, d'une façon beaucoup plus large, à une vue originale sur l'homme et sur le monde.

L'impérialisme de l'argent suscite plusieurs réactions : le « mal du siècle », le culte d'autres valeurs, comme l'énergie, le naturel (Julien Sorel, par exemple, songe à ce qu'il aurait pu devenir s'il était né quelques années plus tôt, sous Bonaparte ou Napoléon), le rêve d'une société de plus grande justice (Balzac, *Le Médecin de campagne*, 1829 ; Sand, Mauprat, 1837 ; Zola, Travail, 1901). Le XIX^e siècle est le siècle des idées généreuses, des réformateurs sociaux et des utopies. Il est aussi celui

du désenchantement. Balzac fait très tôt apparaître que l'ascension de la bourgeoisie a substitué l'inégalité devant l'argent à l'inégalité devant la loi qui caractérisait la société monarchique d'avant la Révolution.

C'est à ce moment qu'est née de façon non officielle, avant de devenir une véritable institution avec Jean-Paul Sartre, la « Littérature engagée ». Le roman est souvent investi d'une mission sociale, il dénonce ce qui ne va pas dans la société : Hugo (*Les misérables*) ; Stendhal (*Le Rouge et le noir*.)

L'essor exceptionnel des sciences a entraîné plusieurs conséquences, et peut-être la plus radicale : une remise en question de la place de l'homme dans l'univers. La science, pour Ernest Renan, est « la foi de l'humanité nouvelle » qui a remplacé le « catholicisme ruiné » (*L'Avenir de la science* (1890)).

Ces découvertes et ces hypothèses inspirent des œuvres, mais surtout nourrissent, de manière neuve, l'imaginaire des écrivains. L'esthétique réaliste tourne désormais autour du sang, du corps, de la machine à vapeur, etc. L'influence du positivisme et du scientisme se fait sentir à tous les étages : le naturalisme, nouvelle école promue par Zola, professe le respect des faits matériels. On étudie dans les nouveaux romans le comportement des hommes dans leur milieu, à la lumière des théories sociales ou physiologiques. La littérature est désormais mise au service de la science et de la foi nouvelle. Balzac et Zola s'inspirent de *l'Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard. Le roman balzacien ou zolien se donne pour but d'expliquer les lois de fonctionnement de l'homme et de la société (Voir textes d'application).

Flaubert prolonge l'œuvre de Stendhal et de Balzac qu'il admire beaucoup. Il entreprend lui aussi de reproduire avec minutie le réel et se donne pour projet de « fouiller le vrai », de « faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessus et le dessous des choses » : « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure

et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel » (Lettre à L. Colet, 26 août 1853).

La tâche du romancier naturaliste est de procéder à un travail quasiment scientifique consistant à faire des expérimentations et à observer le poids de l'hérédité et le rôle joué par le milieu environnant sur l'individu (Voir Textes d'application). Ainsi, les différents membres de la grande famille des Rougon-Macquart évoluent dans des milieux différents (la bourgeoisie commerçante, la mine, le monde du chemin de fer, etc.) et portent chacun à leur manière l'héritage familial. L'écrivain devient désormais un d'expérimentateur [...] qui emploie les procédés d'investigations simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas » (E. Zola, *Le Roman expérimental*).

III.2 : Textes d'application :

III.2.1 Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme* 2010/2 (n° 148), p. 11-25.

Le roman – sous la forme du roman réaliste à la troisième personne qui s'impose précisément au XIX^e siècle – est dans une position exactement symétrique à celle de la poésie. La poésie est la sublimation lyrique de la littérature-discours ; le roman réaliste est la forme fictionnelle de la littérature-texte qui, en principe, fait obstacle au discours de l'auteur. La réussite de la subjectivation littéraire implique donc que le romancier s'oppose aux nouvelles lois du genre ou, à défaut, les adapte pour faire entendre sa voix. Constatons d'abord que l'impersonnalisation du roman, dont Flaubert fera un dogme esthétique, ne prend corps que très progressivement au cours du XIX^e siècle et qu'elle ne vaudra jamais que pour une part limitée de la production fictionnelle. La poétique de la nouvelle repose très largement sur une narration à la première personne, au point qu'il semble y avoir une répartition des rôles entre les deux grands genres fictionnels. Dans la nouvelle, le narrateur, qui est très souvent un protagoniste du récit, ne cesse de commenter, d'apostropher son lecteur et d'ironiser (à l'exception notable de Maupassant, en bon disciple de Flaubert). Au roman, au contraire, revient le récit à la troisième personne, où l'auteur s'efface derrière l'histoire. Ce partage s'explique d'ailleurs en grande partie par les modes respectifs d'édition des deux genres : alors que le roman est lié au livre (à l'exception du roman-feuilleton), la nouvelle est presque toujours publiée dans la presse, dont elle adopte naturellement les codes rhétoriques. En outre, à s'en tenir au roman, l'auteur est très loin de se contraindre au silence : au contraire, la persistance de ce qu'il est convenu d'appeler les « intrusions d'auteur » manifeste la tension permanente, au sein du genre, entre les contraintes fictionnelles et une discursivité latente qui prend tous les prétextes pour affleurer à la surface du texte. Il est évident, par exemple, que Balzac est un romancier qui n'a pas totalement renoncé à être un « Poète » ou un « Philosophe » et chez qui la volonté de parler en son nom, hors du champ de la fiction, entre constamment en concurrence avec la logique du roman ; que George Sand est restée très longtemps à la périphérie de la

littérature légitime parce qu'on lui reprochait, davantage même qu'à Balzac, de ne pas convertir sa subjectivité très éloquente en subjectivation littéraire et, en conséquence, de ne pas savoir écrire ; que, chez Hugo, la masse hétéroclite de l'univers fictionnel est recouverte et pour ainsi dire enveloppée par la voix lyrique ; enfin, que, pour les écrivains fournissant le gros de la production fictionnelle ordinaire, il n'était pas question de se priver des commodités qu'offraient, pour la gestion du récit, les interventions explicites (et souvent désinvoltes) de l'auteur-narrateur.

Le romancier n'a d'ailleurs pas besoin de déléguer la parole à une première personne pour signaler sa présence au lecteur. Le roman participe de la littérature-texte, dont la fonction première était, sur le modèle du média journalistique, de représenter le monde. Or la culture moderne de la représentation (« l'universel reportage », selon la formule célèbre de Mallarmé) a cette conséquence insidieuse, que pointent tous les spécialistes des médias, de confondre le réel et l'image qui en est renvoyée. Prototype de l'écrivain moderne, le romancier réaliste n'a qu'à appliquer à la fiction narrative cette confusion de l'objectif et du subjectif pour apparaître à travers le miroir que lui offre la représentation du réel. D'abord, il lui suffit d'accorder la plus large place possible à la description au détriment de la narration, puisque c'est par la description qu'il peut imposer sa propre subjectivité. Puis, il doit veiller, en même temps qu'il représente le monde à travers sa fiction réaliste, à décrire indirectement le regard qu'il porte sur lui, donc à se décrire implicitement comme sujet de conscience. C'est très exactement ce mode de subjectivation totalement invisible qu'élabore Flaubert, par sa manière d'écrire et dans son mode d'appréhension du réel, les deux étant indissolublement mêlés au fil de l'écriture : lisant Flaubert, le lecteur ressent l'impression étrange que cette instance auctoriale, dont il perçoit confusément l'écriture, fait corps avec l'énoncé, comme si l'auteur appartenait lui-même à sa propre fiction ; il enregistre la présence de cet auteur, mais continue sa lecture comme si, malgré tout, le récit se racontait de lui-même.

Le phénomène de subjectivation découle précisément de la contradiction apparente qui naît de la disparition de toute manifestation discursive de l'auteur et, cependant, de sa présence diffuse dans le texte. Le style indirect libre, dont Flaubert

fut le premier à faire un usage systématique, offre une illustration parfaite de cette subjectivation propre au roman réaliste. Linguistiquement, le procédé est facile à décrire. Il consiste à rapporter les paroles ou les pensées d'un personnage, non au présent et à la première personne ainsi qu'on le ferait au style direct, mais à l'imparfait et à la troisième personne, comme si le personnage parlait ou pensait par l'entremise de l'auteur, sans que pour autant cette dépendance soit marquée par un verbe déclaratif selon la technique du style indirect (« il [se] dit que... », par exemple). Le style indirect libre est classiquement analysé en termes de polyphonie énonciative – ce qui suppose que le narrateur, tout en gardant la parole, donne voix à ses personnages en fusionnant partiellement leur discours avec le sien. Mais les choses sont loin d'être aussi simples. En réalité, lorsque la narration emprunte à un personnage ses propres mots, elle se les incorpore pour mieux se confondre avec lui : elle ne donne pas au personnage le droit à la parole – comme elle le ferait en recourant au style direct –, mais elle annexe son langage – ce qui est tout autre chose que son discours – pour se donner les moyens de parler, de penser et, finalement, de se représenter à sa place¹.

Dans le roman réaliste à la troisième personne, l'auteur est ainsi présent à la manière d'un auctor absconditus, présent par les mondes qu'il crée et par les fictions qu'il montre, sans presque jamais se dévoiler lui-même. Cette étrange présence-absence permet de mesurer le terrible porte-à-faux où se trouve, qu'il le veuille ou non, le romancier. D'un côté, ayant renoncé à parler en son nom propre et se fixant pour tâche de représenter le réel, il paraît illustrer l'hégémonie de la nouvelle littérature représentative, et on pourrait en trouver la confirmation dans son mépris déclaré pour le lyrisme poétique et l'éloquence romantique – c'est particulièrement net pour Stendhal et Flaubert. De l'autre, il n'a de cesse de vouloir imposer au lecteur son regard singulier sur le monde, sous couvert de réalisme, et de dessiner en creux sa propre figure : de ce point de vue, il est clair que les chefs-d'œuvre du réalisme, indépendamment de tout jugement esthétique, sont ceux qui parviennent à imposer

¹ Sur l'interprétation du style indirect libre et le roman à la troisième personne, voir A. Rabatel, *Une histoire du point de vue*, Metz, Publications de l'université, 1997 ; S. Patron, *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009 ; Ch. Reggiani, « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », in G. Philippe et J. Piat (éd.), *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, p. 121-154

le plus puissamment la sensation et l'idée de cette présence auctoriale, et d'en tracer les contours grâce aux matériaux de la fiction.

III.2.2 : Honoré de Balzac, Avant-propos à *La Comédie Humaine* (Extraits).

En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans, le titre de *La Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie. Cette observation rend compte des examens que Corneille, Molière et autres grands auteurs faisaient de leurs ouvrages : s'il est impossible de les égaler dans leurs belles conceptions, on peut vouloir leur ressembler en ce sentiment [...]

Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. [...]

Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société ? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images ? Si je concevais l'importance et la poésie de cette histoire du cœur humain, je ne voyais aucun moyen d'exécution ; car, jusqu'à notre époque, les plus célèbres conteurs avaient dépensé leur talent à créer un ou deux personnages typiques, à peindre une face de la vie. [...] D'abord, presque toujours ces personnages, dont l'existence devient plus longue, plus authentique que celle des générations au milieu desquelles on les fait naître, ne vivent qu'à la condition d'être une grande image du

présent. Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie. Walter Scott élevait donc à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres. Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description ; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée, il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages. Mais, ayant moins imaginé un système que trouvé sa manière dans le feu du travail ou par la logique de ce travail, il n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque. En apercevant ce défaut de liaison, qui d'ailleurs ne rend pas l'Écossais moins grand, je vis à la fois le système favorable à l'exécution de mon ouvrage et la possibilité de l'exécuter. Quoique, pour ainsi dire, ébloui par la fécondité surprenante de Walter Scott, toujours semblable à lui-même et toujours original, je ne fus pas désespéré, car je trouvais la raison de ce talent dans l'infinie variété de la nature humaine. Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations, et qu'à l'instar de l'abbé Barthélemy, le courageux et patient Monteil avait essayé pour le Moyen-âge, mais sous une forme peu attrayante.

III.2.3 : Emil Zola, *Le Roman expérimental* (1880), Extraits.

Dans mes études littéraires, j'ai souvent parlé de la méthode expérimentale appliquée au roman et au drame. Le retour à la nature, l'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence

humaine dans une même voie scientifique. Seulement, l'idée d'une littérature déterminée par la science, a pu surprendre, faute d'être précisée et comprise. Il me paraît donc utile de dire nettement ce qu'il faut entendre, selon moi, par le roman expérimental. Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuse par Claude Bernard, dans son Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner les citations qui me seront nécessaires. Ce ne sera donc qu'une compilation de textes ; car je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique. Ce qui a déterminé mon choix et l'a arrêté sur l'Introduction, c'est que précisément la médecine, aux yeux d'un grand nombre, est encore un art, comme le roman. Claude Bernard a, toute sa vie, cherché et combattu pour faire entrer la médecine dans une voie scientifique. Nous assistons là aux balbutiements d'une science se dégageant peu à peu de l'empirisme pour se fixer dans la vérité, grâce à la méthode expérimentale. Claude Bernard démontre que cette méthode appliquée dans l'étude des corps bruts, dans la chimie et dans la physique, doit l'être également dans l'étude des corps vivants, en physiologie et en médecine. Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout.

Pour plus de clarté, je crois devoir résumer brièvement ici l'Introduction. On saisira mieux les applications que je ferai des textes, en connaissant le plan de l'ouvrage et les matières dont il traite. Claude Bernard, après avoir déclaré que la médecine entre désormais dans la voie scientifique en s'appuyant sur la physiologie, et grâce à la méthode expérimentale, établit d'abord les différences qui existent entre les sciences d'observation et les sciences d'expérimentation. Il en arrive à conclure que l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée. Tout le raisonnement expérimental est basé sur le doute,

car l'expérimentateur doit n'avoir aucune idée préconçue devant la nature et garder toujours sa liberté d'esprit. Il accepte simplement les phénomènes qui se produisent, lorsqu'ils sont prouvés. [...]

Avant tout, la première question qui se pose est celle-ci: en littérature, où jusqu'ici l'observation paraît avoir été seule employée, l'expérience est-elle possible? Claude Bernard discute longuement sur l'observation et sur l'expérience. Il existe d'abord une ligne de démarcation bien nette. La voici: «On donne le nom d'observateur à celui qui applique les procédés d'investigations simples ou complexes à l'étude des phénomènes qu'il ne fait pas varier et qu'il recueille par conséquent tels que la nature les lui offre; on donne le nom d'expérimentateur à celui qui emploie les procédés d'investigations simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas.» Par exemple, l'astronomie est une science d'observation, parce qu'on ne conçoit pas un astronome agissant sur les astres; tandis que la chimie est une science d'expérimentation car le chimiste agit sur la nature et la modifie. Telle est, selon Claude Bernard, la seule distinction vraiment importante qui sépare l'observateur de l'expérimentateur. [...]

Eh bien! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience «pour voir» comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot, dans la Cousine Bette, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas

strictement en photographie aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans ses [sic] conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société; et un roman expérimental, la Cousine Bette par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale. [...]

Mais voyez quelle première clarté jaillit, lorsqu'on se place à ce point de vue de la méthode expérimentale appliquée dans le roman, avec toute la rigueur scientifique que la matière supporte aujourd'hui. Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque. Eh bien! avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. Ainsi, sans avoir à recourir aux questions de la forme, du style, que j'examinerai plus tard, je constate dès maintenant que nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale. Si l'on se reporte à cette définition: «L'observation montre, l'expérience instruit», nous pouvons dès maintenant réclamer pour nos livres cette haute leçon de l'expérience.

L'écrivain, loin d'être diminué, grandit ici singulièrement. Une expérience, même la plus simple, est toujours basée sur une idée, née elle-même d'une observation. Comme le dit Claude Bernard: «L'idée expérimentale n'est point arbitraire ni purement imaginaire; elle doit toujours avoir un point d'appui dans la réalité observée, c'est-à-dire dans la nature.» C'est sur cette idée et sur le doute qu'il base toute la méthode. «

L'apparition de l'idée expérimentale, dit-il plus loin, est toute spontanée, et sa nature est toute individuelle ; c'est un sentiment particulier, un quid proprium, qui constitue l'originalité, l'invention ou le génie de chacun.» Ensuite, il fait du doute le grand levier scientifique. « Le douteur est le vrai savant ; il ne doute que de lui-même et de ses interprétations, mais il croit à la science ; il admet même, dans les sciences expérimentales, un critérium ou un principe absolu, le déterminisme des phénomènes, qui est absolu aussi bien dans les phénomènes des corps vivants que dans ceux des corps bruts.» Ainsi donc, au lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. Puis, lorsqu'il aura discuté et arrêté le plan de cette expérience, il en jugera à chaque minute les résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes au déterminisme des phénomènes. Il est parti du doute pour arriver à la connaissance absolue ; et il ne cesse de douter que lorsque le mécanisme de la passion, démontée et remontée par lui, fonctionne selon les lois fixées par la nature. Il n'y a pas de besogne plus large ni plus libre pour l'esprit humain. Nous verrons plus loin les misères des scolastiques, des systématiques et des théoriciens de l'idéal, à côté du triomphe des expérimentateurs.

III.2.4 : Guy de Maupassant, extrait de la préface *de Pierre et Jean* (1888).

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes,

diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.

Illusion du beau qui est une convention humaine ! Illusion du laid qui est une opinion changeante ! Illusion du vrai jamais immuable ! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres ! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.

III.2.5/ Emile Zola, Préface à L'Assommoir (1887) (Extrait)

J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement, la honte et la mort. [...] C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent.

III :2.6 : G. Flaubert, Correspondances (Extraits)

A la princesse Mathilde.

Croisset, mercredi 4 octobre 1876.

[...] J'ai lu par hasard un fragment de l'Assommoir, paru dans la République des lettres et je suis tout à fait de votre avis. Je trouve cela ignoble, absolument. Faire vrai ne me paraît pas être la première condition de l'art. Viser au beau est le principal, et l'atteindre si l'on peut.

[...]

Croisset, samedi 8 décembre 1877.

[...]Il ne s'agit pas seulement de voir, il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin. Nos amis sont persuadés qu'à elle seule elle constitue tout l'État ! Ce matérialisme m'indigne, et, presque tous les lundis, j'ai un accès d'irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola. Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès ! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée. »

Chapitre 4 :
Le roman au XX^e siècle

IV.1 Objectifs d'enseignement

- ❖ Indiquer les évènements marquants du XX^e siècle
- ❖ Expliquer le sens du concept de « désenchantement »
- ❖ Rappeler les grands axes de la philosophie existentialiste
- ❖ Analyser le monde souterrain de Kafka
- ❖ Définir la notion de « littérature engagée » (la littérature et la guerre)
- ❖ Repérer dans les textes les caractéristiques du Nouveau roman.

IV. : Qu'est-ce que la littérature engagée ?

Toute œuvre littéraire est, et à des degrés divers, toujours engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel ?/ « toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel » (Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 10). Benoît Denis distingue entre « littérature engagée » et « littérature d'engagement ». Il réserve la première expression au XXe siècle, qui débute avec l'Affaire Dreyfus, arguant que c'est durant cette période que « cette problématique s'est développée et formulée précisément, qu'elle a pris cette appellation et qu'elle est devenue l'un des axes majeurs du débat littéraire » (*op. cit.*, p. 11). En revanche, « puisqu'il a toujours existé une littérature de combat et de controverse, et que certains de ses représentants ont parfois servi de modèles ou de caution aux écrivains engagés de ce siècle », c'est à l'expression de « littérature d'engagement » qu'il suggère de recourir pour désigner « ce vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique » (*Ibid.*, p. 11-12).

Peut-on légitimement considérer les romans de Kafka comme des romans engagés ? Le refus de s'engager peut-il être vu comme une forme d'engagement ? Les réponses à ces deux questions sont abordées dans la suite de ces cours et des différents textes d'application que nous avons sélectionnés pour le présent chapitre.

IV.2 : L'esthétique de Kafka

« *Un livre doit être la hache qui brise en nous la mer gelée* » (Lettre de Franz Kafka à son ami Oskar Pollak, 1904).

« *L'art vole autour de la vérité, mais avec la volonté bien arrêtée de ne pas se brûler* » (Préparatifs de Noce à la campagne).

Kafka avait commencé à lire Kierkegaard lors de son premier arrêt de travail en 1918. Peut-on y voir quelque chose qui ressemblerait aux "trois stades" de Kierkegaard, esthétique (vie quotidienne – mariage, profession), éthique (ascétisme lié à la création littéraire), "Le Château" représentant le stade religieux, comme le propose Camus ? Il écrit à propos du "Château" : « Dans cet étrange roman où rien n'aboutit et tout se recommence, c'est l'aventure essentielle d'une âme en quête de sa grâce qui est figurée. ». Et Camus ajoute : « Dans son œuvre se figure le visage émouvant de l'homme fuyant l'humanité, puisant dans ses contradictions des raisons de croire, dans ses désespoirs féconds des raisons d'espérer, et appelant vie son terrifiant apprentissage de la mort ». Kafka pratique une sorte de « narration théorisante¹ ». Ces phrases pourraient tout aussi bien décrire l'état d'esprit de Meursault à la fin de *L'Étranger* de Camus.

Le développement du roman classique faisait suite aux échecs de la révolution française et de l'épopée napoléonienne : déclin des Lumières et du citoyen, apparition de l'individu ambitieux face à son destin, à travers lequel le bourgeois pouvait éprouver des sensations et vivre des événements que le cadre étroit de sa propre vie ne pouvait lui offrir. D'où le culte des "grands hommes", des "génies" représentant une nouvelle forme de sang bleu. D'où les Julien Sorel, les Fabrice del Dongo, les Rastignac, les Rubempré, etc. ². Les héros de Kafka n'ont rien de

¹ Bernard Lahire, *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010

² Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines » (rééd. en coll. « Folio Essais », 2018)

romanesque : pas de grand destin à accomplir ; ils sont représentant de commerce, employé de banque, petit fonctionnaire, etc. Pas de personnalité à construire à travers les succès et les erreurs d'une vie aventureuse, comme dans le roman d'apprentissage. Le thème de la transformation traverse certes toute l'œuvre de Kafka ; mais c'est un changement brutal et radical, une métamorphose (Gregor Samsa, l'officier de la "Colonie pénitentiaire", le K. du "Château"). Rien à voir avec la construction du Bildungsroman. En un mot, pas d'individuation. Le héros de Kafka n'a rien d'un révolutionnaire : il découvre que le monde et la société dite normale sont en fait monstrueux, mais il n'essaye pas de les transformer, il essaye simplement avec obstination d'en comprendre les structures cachées, et, avec un peu de chance, d'y être reconnu. Comme le monde du travail où il côtoie quotidiennement la détresse des accidentés et la dureté des assurances et du patronat, le monde de Kafka est un monde sans charité, où l'amour tient peu de place et se termine toujours en déception, amertume et séparation.

Pas d'états d'âme, ni pathos, ni consolation, ni conseil, ni enseignement. Pas d'hermétisme, rien à déchiffrer. Pas de correspondances symboliques à la Thomas Mann (1875-1955). Peu de paysages, pas de description interminable à la Balzac, aucune indication de temps ni de lieu, les héros de Kafka n'ont la plupart du temps pas de nom, ils sont seulement désignés par des initiales (K.). Indication autobiographique, certes, et ils sont souvent aussi peu sympathiques que leur créateur – c'est du moins ainsi que Kafka se voyait (cf. le K. du Château). Ils croisent des personnages secondaires d'abord insignifiants, dont on apprendra par la suite, par petites touches, qui ils sont et que leur rôle est important. H. Arendt résume cela en qq mots : « Les hommes parmi lesquels se meuvent les héros de Kafka n'ont pas de qualités psychologiques car, en dehors de leurs rôles, de leurs positions et de leurs professions, ils n'existent pas. » Ni romantisme psychologico-mondain, ni ésotérisme mystico-orientaliste : Kafka est loin des modes littéraires de son époque, aux antipodes de ses contemporains Stefan Zweig (1881-1942) ou Hermann Hesse (1877-1962), influencés par la psychanalyse. Chez Kafka, aucun élément de rêverie, aucune émergence d'un quelconque inconscient.

La manière dont il exprime la tension entre sentiment de l'absurde et espoir : Pour Camus, les récits de Kafka sont d'abord « des aventures inquiétantes qui entraînent des personnages tremblants et entêtés à la poursuite de problèmes qu'ils ne formulent jamais. » Tout discours est dérisoire, la communication est impossible. Les argumentations de Grégor, de Joseph K. ou de K. ne peuvent rien face à une loi aussi incompréhensible qu'implacable. Et pourtant ils s'acharnent à chercher leur place dans ce monde absurde, sans jamais perdre espoir. Alors qu'on n'a pas besoin de lui, qu'il ne peut s'installer dans le village et n'a pas accès au Château, qu'il est impossible de communiquer du village au Château, les voix confuses et les rires vagues que K. entend au téléphone suffisent à nourrir son espoir, à lui donner la force de continuer. Ce thème de "l'homme de bonne volonté", selon l'expression d'Hannah Arendt, tendu entre sentiment de l'absurde et espoir, traverse toute l'œuvre de Kafka et est central dans "Le Château". C'est en fait le thème universel de la recherche de sens ; la spécificité de Kafka est dans la violence du contraste entre un monde absurde qu'il décrit comme personne, et l'indéracinable espoir de ses alter-egos romanesques, dont le dernier - le K. du "Château" - parvient peut-être même à échapper à la nécessité. Maurice Blanchot : « On peut dire de l'absurde ce que Kafka dit lui-même du peuple des cloportes : « Essaie seulement de te faire comprendre du cloporte ; si tu arrives à lui demander le but de son travail, tu auras du même coup exterminé le peuple des cloportes. » Blanchot conclut : « Dès que la pensée rencontre l'absurde, cette rencontre signifie la fin de l'absurde. » Camus écrivait dans "Le Mythe de Sisyphe" à propos de Kafka : « L'absurde est reconnu, accepté, l'homme s'y résigne et dès cet instant, nous savons qu'il n'est plus absurde.

Faut-il imaginer les héros de Kafka heureux à la manière de Sisyphe ? Il y a chez Kafka quelque chose de la tragédie grecque – l'homme face au destin aveugle -, et aussi de certains romans policiers ou de science-fiction, où la tension dramatique ne vient pas de l'attente d'un dénouement annoncé ; c'est l'absurde enchaînement de faits anodins qui mène à la catastrophe. En ce sens, Kafka est proche du "théâtre de l'absurde" d'Eugène Ionesco ou de Samuel Beckett, et surtout d'Edgar Allan Poe (1809-1849), autre "poète maudit", ou de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Ce sont d'ailleurs les critiques américains qui ont le mieux ressenti l'œuvre de Kafka :

Le dernier mot à Hannah Arendt : (*La Tradition cachée*, 1948) :

« Tout son génie, toute sa modernité, résident précisément dans le fait qu'il cherchait à être un homme parmi les hommes, un membre à part entière de la société humaine. Ce n'était pas de sa faute si cette société avait cessé d'être humaine... En se désintégrant, cette société était en train de se transformer en un système de relations inhumaines, aussi clairement que dans le roman de Kafka qui décrit l'horreur de la condition des villageois confrontés à l'arpenteur étranger. »

Textes d'application :

IV.4.1 : F. Kafka : *Le Procès* (Extrait)

Quelqu'un avait dû calomnier Joseph K., car il fut arrêté un matin sans avoir rien fait de mal. Cette fois-là, la cuisinière de Mme Grubach, sa logeuse, qui lui apportait son petit-déjeuner tous les jours vers huit heures, ne se présenta pas. Ce n'était encore jamais arrivé. K. patienta quelques instants, aperçut de son oreiller la vieille femme habitant en face, qui l'observait avec une curiosité tout à fait inhabituelle puis, à la fois troublé et affamé, il sonna. Aussitôt, on frappa à sa porte, et un homme entra, qu'il n'avait encore jamais vu dans cet appartement. Quoique mince, il était bien bâti et portait un habit noir seyant, pourvu à la façon des costumes de voyage d'une série de plis, de poches, de boucles, de boutons et d'une ceinture, qui le firent paraître particulièrement pratique même si leur utilité restait incertaine. « Qui êtes-vous ? » demanda K. qui s'était immédiatement redressé sur son lit. Or, comme s'il fallait accepter sa présence, l'homme ne releva pas la question et remarqua simplement de son côté : « Vous avez sonné ? »

– Anna doit m'apporter le petit-déjeuner », dit K. et il tenta de découvrir tout d'abord en silence l'identité de l'homme par l'observation et la réflexion. Mais celui-ci ne s'exposa pas très longtemps à son regard et se tourna vers la porte, qu'il entrebâilla légèrement pour dire à quelqu'un qui se tenait apparemment juste derrière : « Il veut qu'Anna lui apporte son petit-déjeuner. » S'ensuivit un petit rire dans la chambre mitoyenne, dont la sonorité ne permettait pas de déterminer s'il était le fait d'une seule ou de plusieurs personnes. Bien que l'étranger ne pût en avoir

tiré une information qu'il ignorait auparavant, il dit tout de même à K. sur le ton du communiqué : « C'est impossible.

– Ce serait nouveau », dit K. avant de sauter du lit et d'enfiler son pantalon à la hâte. « J'aimerais bien savoir qui sont ces gens dans la chambre d'à côté et comment Mme Grubach va justifier ce dérangement à mon égard. » Il lui vint tout de suite à l'idée qu'il aurait pu éviter de dire ces paroles à haute voix et que d'une certaine façon il reconnaissait ainsi à l'homme un droit de surveillance, mais pour l'heure cela ne lui parut pas important. Or, l'étranger le prit de cette manière car il demanda : « Vous ne préférez pas rester là ?

– Je ne veux ni rester là ni que vous m'adressiez la parole si vous ne vous présentez pas.

– Je ne pensais pas à mal », dit l'étranger, avant d'ouvrir la porte de son propre chef. À première vue, la chambre mitoyenne, dans laquelle K. pénétra plus lentement que prévu, n'avait pas changé depuis la veille au soir. C'était le salon de Mme Grubach, mais peut-être y avait-il aujourd'hui un peu plus de place que d'habitude dans cette pièce encombrée de meubles, de couvertures, de porcelaine et de photographies, on ne s'en rendait pas bien compte sur le moment, d'autant que le changement principal consistait dans la présence d'un homme assis près de la fenêtre ouverte avec un livre dont il se désintéressa à présent : « Vous auriez dû rester dans votre chambre ! Franz ne vous l'a-t-il donc pas dit ?

– Qu'est-ce que vous voulez, à la fin ? » demanda K. en faisant alterner son regard entre le nouveau personnage et celui que l'on appelait Franz, qui s'était arrêté dans l'embrasure de la porte. Par la fenêtre ouverte, on apercevait à nouveau la vieille femme qui, avec une curiosité véritablement sénile, s'était maintenant postée à une fenêtre située en face du salon afin de pouvoir continuer à tout voir. « Mais je veux que Mme Grubach... », lança K. avec un geste pour se libérer des deux hommes, qui pourtant se tenaient loin de lui, puis il fit mine de s'en aller. « Non, dit l'homme près de la fenêtre, vous n'avez pas le droit de partir puisque vous êtes en état d'arrestation.

– Ça m'en a tout l'air », dit K., avant de demander : « Et pourquoi donc ?

– Il n'est pas de notre ressort de vous le dire. Allez dans votre chambre et patientez. Il se trouve que la procédure a été engagée, et le moment venu vous serez mis au courant de tout. J'excède ma mission en vous parlant aussi amicalement. Mais

je veux espérer que personne ne nous entend, à part Franz qui enfreint lui aussi tous les règlements en se montrant aimable avec vous. Si vous continuez d'avoir autant de chance dans l'attribution de vos gardiens, vous pouvez être confiant. » K. voulut s'asseoir mais il constata qu'il n'y avait aucun siège dans toute la pièce, hormis le fauteuil près de la fenêtre. « Vous finirez par comprendre la vérité de tout ça », dit Franz qui se dirigeait vers lui en même temps que l'autre homme. Surtout ce dernier était bien plus grand que K. et lui tapota l'épaule à plusieurs reprises. Tous deux inspectèrent sa chemise de nuit, et ils dirent qu'il allait devoir mettre une chemise bien plus modeste à présent, mais qu'ils conserveraient celle-là tout comme le reste de son linge qui lui serait restitué si son affaire devait se conclure favorablement. « Il est préférable que vous nous remettiez vos affaires, plutôt qu'au dépôt, dirent-ils, car au dépôt, il y a souvent des malversations, et d'ailleurs on y vend toutes les affaires après un certain temps sans se soucier de ce que la procédure correspondante soit terminée ou non. Et ce genre de procès traîne beaucoup en longueur, surtout ces derniers temps ! Toutefois, le dépôt finirait par vous restituer la recette, mais d'abord cette recette est en soi minime car à la vente, ce n'est pas la hauteur de l'offre mais la hauteur du pot de vin qui compte, et ensuite l'expérience nous enseigne que de telles recettes diminuent quand elles passent de main en main au fil des années. » K. ne prêta guère attention à ces discours, le droit de disposer de ses affaires, qui pour l'heure lui appartenait peut-être encore, ne valait pas grand-chose à ses yeux, il était bien plus important de tirer sa situation au clair ; or la présence de ces gens lui interdisait même de réfléchir, sans cesse le ventre du second gardien – il ne pouvait en effet s'agir que de gardiens – venait le heurter quasi amicalement, mais en levant les yeux, il aperçut, sans rapport avec ce gros corps, un visage sec et osseux au nez proéminent, tordu sur le côté, qui communiquait par-dessus sa tête avec l'autre gardien. Quelle sorte d'hommes étaient-ils donc ? De quoi parlaient-ils ? À quelle administration appartenaient-ils ? K. vivait pourtant dans un État de droit, la paix régnait partout et toutes les lois étaient en vigueur ; dès lors, qui osait venir lui tomber dessus à son domicile ? Il était toujours enclin à prendre les choses à la légère, de ne croire au pire que quand le pire était arrivé, de ne pas se préoccuper de l'avenir, même si tout menaçait. Or, à présent, une telle attitude ne lui semblait plus indiquée ; on pouvait évidemment voir une plaisanterie dans tout cela, une plaisanterie certes grossière qui, pour des raisons inconnues, peut-être parce que c'était le jour de son

trentième anniversaire, lui aurait été faite par les collègues de la banque, voilà qui était dans le domaine du possible ; peut-être suffisait-il simplement de leur rire au nez, à ces gardiens, et ils riraient à leur tour, peut-être s'agissait-il de domestiques du coin de la rue, ils n'en étaient pas bien différents ; cependant, il était décidé, pratiquement dès l'instant où il avait aperçu le gardien Franz, de ne pas céder le moindre avantage qu'il pouvait avoir sur ces gens. Il voulait bien courir le risque que l'on dirait plus tard qu'il ne comprenait pas la plaisanterie, mais il se souvenait – même si par ailleurs il n'avait pas l'habitude de tirer la leçon de ses expériences – de certains cas en soi insignifiants où, en toute conscience et contrairement à ses amis, il s'était comporté de manière imprudente, sans la moindre intuition des conséquences possibles, ce qui lui avait valu la sanction des événements. Cela ne devait pas se reproduire, du moins pas cette fois ; si c'était une comédie, il y jouerait son rôle.

Pour l'instant, il était toujours libre. « Permettez », dit-il avant de passer à la hâte entre les gardiens et de se rendre dans sa chambre. « Il se montre raisonnable », entendit-il dire dans son dos. Dans sa chambre, il ouvrit à la hâte les tiroirs du bureau, où tout était soigneusement rangé, mais il était trop irrité pour retrouver immédiatement les papiers d'identité qu'il cherchait. Il finit par mettre la main sur son permis de cycliste et voulut l'apporter aux gardiens mais, le document lui paraissant trop insignifiant, il continua de fouiller jusqu'à ce qu'il trouvât le certificat de naissance. Au moment où il fut de retour dans la pièce mitoyenne, la porte d'en face s'ouvrit et Mme Grubach s'apprêta à y entrer. On ne l'aperçut qu'un instant, car dès qu'elle reconnut K., elle afficha de la gêne, s'excusa, disparut et referma la porte avec une extrême précaution. K. n'avait eu que le temps de dire : « Mais entrez donc ! » À présent, il se tenait avec ses papiers au milieu de la pièce, le regard toujours rivé sur la porte qui ne s'ouvrait plus, et il ne fut alerté que par une interjection des gardiens qui dévoraient son petit-déjeuner à la petite table près de la fenêtre ouverte. « Pourquoi n'est-elle pas entrée ? demanda-t-il.

– Elle n'en a pas le droit, dit le grand gardien, puisque vous êtes en état d'arrestation.

– Mais comment puis-je être en état d'arrestation ? Et surtout de cette manière-là ?

– Voilà que vous remettez ça », dit le gardien en trempant une tartine beurrée dans le petit pot de miel. « Nous ne répondons pas à ce genre de questions.

– Vous serez obligés d’y répondre, dit K., voici mes papiers d’identité, montrez-moi les vôtres et surtout le mandat d’amener.

– Juste ciel ! dit le gardien. Vous n’êtes donc pas capable d’accepter votre situation, et vous semblez avoir mis un point d’honneur à nous énerver inutilement, nous qui, parmi tous vos semblables, sommes probablement les plus proches de vous, désormais !

– C’est ainsi, croyez-le ! » ajouta Franz sans approcher de la bouche la tasse de café qu’il tenait à la main tout en adressant à K. une longue œillade sans doute significative et pourtant incompréhensible. Involontairement, K. accepta un dialogue de regards avec Franz, puis il finit tout de même par taper sur ses documents pour dire : « Voici mes papiers d’identité.

– Que nous importent-ils ? s’exclama alors le grand gardien. Votre comportement est pire que celui d’un enfant. Que voulez-vous, à la fin ? Voulez-vous mener votre satané grand procès à une conclusion rapide en discutant identité et mandat d’amener avec nous autres, les gardiens ? Nous sommes des petits employés qui ne s’y connaissent guère en papiers d’identité et qui n’ont d’autre rapport avec votre affaire que de monter la garde auprès de vous dix heures par jour en étant payés pour ça. Voilà ce que nous sommes, mais nous sommes malgré tout capables de comprendre que la haute administration, dont nous faisons le service, se renseigne très exactement sur le détenu et les raisons de son arrestation avant de l’ordonner. L’erreur, ici, n’existe pas. Pour autant que je connaisse notre administration, et je n’en connais que les départements inférieurs, elle ne va certainement pas se mettre à la recherche de coupables dans la population mais, comme la loi le prescrit, ce sont les coupables qui l’attirent, et elle doit nous mandater, nous autres les gardiens. C’est la loi. Où serait l’erreur ?

– Je ne connais pas cette loi, dit K.

– Tant pis pour vous, fit le gardien.

– Elle n’existe sans doute que dans vos têtes », dit K. avec le souhait de s’immiscer d’une manière ou d’une autre dans les pensées de ses gardiens pour les tourner à son avantage ou pour y élire domicile. Mais le gardien dit avec dédain :

« Vous allez la sentir passer. » Franz s'en mêla pour ajouter : « Tu vois, Willem, il avoue qu'il ne connaît pas la loi tout en prétendant qu'il n'est pas coupable.

– Tu as tout à fait raison, mais on ne peut rien lui faire entendre », dit l'autre. K. cessa de répondre ; dois-je, pensa-t-il, me laisser troubler davantage par le bavardage de ces exécutants au bas de l'échelle, qui ont eux-mêmes reconnu leur position subalterne ? En tout cas, ils parlent de choses qu'ils ne comprennent pas. Seule leur bêtise autorise une telle assurance. Les quelques paroles que j'échangerai avec l'un de mes égaux vont tout rendre incomparablement plus limpide que des conversations interminables avec ceux-là. Il déambula quelque temps à travers l'espace libre de la pièce et aperçut la vieille femme d'en face qui, ayant attiré à la fenêtre un vieillard bien plus âgé qu'elle, le tenait dans son étreinte. K. devait mettre fin à cette exhibition : « Conduisez-moi chez votre supérieur, dit-il.

III.4.2 : J-P. Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?* (Extrait).

Comme second exemple de l'adhésion des écrivains à l'idéologie constituée, on peut choisir, je crois, le XVIII^e siècle français.

A cette époque la laïcisation de l'écrivain et de son public est en voie d'achèvement. Elle a certainement pour origine la force expansive de la chose écrite, son caractère monumental et l'appel à la liberté que recèle toute œuvre de l'esprit. Mais des circonstances extérieures y contribuent telles que le développement de l'instruction, l'affaiblissement du pouvoir spirituel, l'apparition d'idéologies nouvelles expressément destinées au temporel. Cependant laïcisation ne veut pas dire universalisation. Le public de l'écrivain reste strictement limité. Pris dans son ensemble, on l'appelle la société et ce nom désigne une fraction de la cour, du clergé, de la magistrature et de la bourgeoisie riche. Considéré singulièrement, le lecteur s'appelle «honnête homme» et il exerce une certaine fonction de censure que l'on nomme le goût. En un mot, c'est à la fois un membre des classes supérieures et un spécialiste. S'il critique l'écrivain, c'est qu'il sait lui-même écrire. Le public de Corneille, de Pascal, de Descartes, c'est Madame de Sévigné, le chevalier de Méré, Madame de Grignan, Madame de Rambouillet, Saint-Evremond. Aujourd'hui le public est, par rapport à l'écrivain, en état de passivité : il attend qu'on lui impose des idées ou une forme d'art nouvelle. Il est la masse inerte dans laquelle l'idée va

prendre corps. Son moyen de contrôle est indirect et négatif ; on ne saurait dire qu'il donne son avis ; simplement il achète ou n'achète pas le livre ; le rapport de l'auteur au lecteur est analogue à celui du mâle à la femelle : c'est que la lecture est devenue un simple moyen d'information et l'écriture un moyen très général de communication. Au XVII^e siècle savoir écrire c'est déjà savoir bien écrire. Non que la Providence ait également partagé le don du style entre tous les hommes, mais parce que le lecteur, s'il ne s'identifie plus rigoureusement à l'écrivain est demeuré écrivain en puissance. Il fait partie d'une élite parasitaire pour qui l'art d'écrire est, sinon un métier, du moins la marque de sa supériorité. On lit parce qu'on sait écrire ; avec un peu de chance, on aurait pu écrire ce qu'on lit. Le public est actif : on lui soumet vraiment les productions de l'esprit ; il les juge au nom d'une table de valeurs qu'il contribue à maintenir.

[...]

Si vous voulez vous engager, écrit un jeune imbécile, qu'attendez-vous pour vous inscrire au P.C. ?" Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se dégagea plus souvent encore, mais qui l'a oublié, me dit : "Les plus mauvais artistes sont les plus engagés : voyez les peintres soviétiques." Un vieux critique se plaint doucement : "Vous voulez assassiner la littérature ; le mépris des Belles-Lettres s'étale insolemment dans votre revue." Un petit esprit m'appelle forte tête, ce qui est évidemment pour lui la pire injure ; un auteur qui eut peine à se traîner d'une guerre à l'autre et dont le nom réveille parfois des souvenirs languissants chez les vieillards, me reproche de l'avoir pas souci de l'immortalité : il connaît, Dieu merci, nombre d'honnêtes gens dont elle est le principal espoir. Aux yeux d'un folliculaire américain, mon tort est de n'avoir jamais lu Bergson ni Freud ; quant à Flaubert, qui ne s'engagea pas, il paraît qu'il me hante comme un remords. Des malins clignent de l'oeil : "Et la poésie ? Et la peinture ? Et la musique ? Est-ce que vous voulez aussi les engager ?" Et des esprits martiaux demandent : "De quoi s'agit-il ? De la littérature engagée ? Eh bien, c'est l'ancien réalisme socialiste, à moins que ce ne soit un renouveau du populisme, en plus agressif."

Que de sottises ! C'est qu'on lit vite, mal et qu'on juge avant d'avoir compris. Donc, recommençons. Cela n'amuse personne, ni vous, ni moi. Mais il faut enfoncer le clou. Et puisque les critiques me condamnent au nom de la littérature, sans jamais

dire ce qu'ils entendent par-là, la meilleure réponse à leur faire, c'est d'examiner l'art d'écrire, sans préjugés. Qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi écrit-on ? Pour qui ? Au fait, il semble que personne ne se le soit jamais demandé.

**IV.4.3 : A. Camus, Discours prononcé par Albert Camus lors
de la réception du Prix Nobel de littérature, le 10 décembre 1957
(Extraits).**

En recevant la distinction dont votre libre Académie a bien voulu m'honorer, ma gratitude était d'autant plus profonde que je mesurais à quel point cette récompense dépassait mes mérites personnels. Tout homme et, à plus forte raison, tout artiste, désire être reconnu. Je le désire aussi. Mais il ne m'a pas été possible d'apprendre votre décision sans comparer son retentissement à ce que je suis réellement. Comment un homme presque jeune, riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier, habitué à vivre dans la solitude du travail ou dans les retraits de l'amitié, n'aurait-il pas appris avec une sorte de panique un arrêt qui le portait d'un coup, seul et réduit à lui-même, au centre d'une lumière crue ? De quel cœur aussi pouvait-il recevoir cet honneur à l'heure où, en Europe, d'autres écrivains, parmi les plus grands, sont réduits au silence, et dans le temps même où sa terre natale connaît un malheur incessant ?

J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. Pour retrouver la paix, il m'a fallu, en somme, me mettre en règle avec un sort trop généreux. Et, puis que je ne pouvais m'égaliser à lui en m'appuyant sur mes seuls mérites, je n'ai rien trouvé d'autre pour m'aider que ce qui m'a soutenu, dans les circonstances les plus contraires, tout au long de ma vie : l'idée que je me fais de mon art et du rôle de l'écrivain. Permettez seulement que, dans un sentiment de reconnaissance et d'amitié, je vous dise, aussi simplement que je le pourrai, quelle est cette idée.

Je ne puis vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous. L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand

nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et, s'ils ont un parti à prendre en ce monde, ce ne peut être que celui d'une société où, selon le grand mot de Nietzsche, ne régnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel. Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art. Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais, dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes. Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir — le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression. Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu ainsi par le sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur, parce que cet acte obligeait, et obligeait à ne pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces,

avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partageons. Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires ont été confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes. Et je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une surenchère de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque. Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et se sont mis à la recherche d'une légitimité. Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire.

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déchues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer à partir de ses seules négations un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que, partout dans le monde, elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui. C'est elle qui mérite d'être saluée et encouragée partout où elle se trouve, et surtout là où elle se sacrifie. C'est sur elle, en tout cas, que,

certain de votre accord profond, je voudrais reporter l'honneur que vous venez de me faire.

Du même coup, après avoir dit la noblesse du métier d'écrire, j'aurais remis l'écrivain à sa vraie place, n'ayant d'autres titres que ceux qu'il partage avec ses compagnons de lutte, vulnérable mais entêté, injuste et passionné de justice, construisant son œuvre sans honte ni orgueil à la vue de tous, toujours partagé entre la douleur et la beauté, et voué enfin à tirer de son être double les créations qu'il essaie obstinément d'édifier dans le mouvement destructeur de l'histoire. Qui, après cela, pourrait attendre de lui des solutions toutes faites et de belles morales ? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous devons marcher vers ces deux buts, péniblement, mais résolument, certains d'avance de nos défaillances sur un si long chemin. Quel écrivain dès lors oserait, dans la bonne conscience, se faire prêcheur de vertu ? Quant à moi, il me faut dire une fois de plus que je ne suis rien de tout cela. Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi. Mais bien que cette nostalgie explique beaucoup de mes erreurs et de mes fautes, elle m'a aidé sans doute à mieux comprendre mon métier, elle m'aide encore à me tenir, aveuglément, auprès de tous ces hommes silencieux qui ne supportent dans le monde la vie qui leur est faite que par le souvenir ou le retour de brefs et libres bonheurs.

Ramené ainsi à ce que je suis réellement, à mes limites, à mes dettes, comme à ma foi difficile, je me sens plus libre de vous montrer, pour finir, l'étendue et la générosité de la distinction que vous venez de m'accorder, plus libre de vous dire aussi que je voudrais la recevoir comme un hommage rendu à tous ceux qui, partageant le même combat, n'en ont reçu aucun privilège, mais ont connu au contraire malheur et persécution. Il me restera alors à vous en remercier, du fond du cœur, et à vous faire publiquement, en témoignage personnel de gratitude, la même et ancienne promesse de fidélité que chaque artiste vrai, chaque jour, se fait à lui-même, dans le silence.

IV.3.4 : G. Lukács, « Art sain ou art malade », *Tournants du destin, Contributions à une nouvelle idéologie allemande* (1952)

Même s'il est vrai que, vu dans les grandes lignes, la santé se situe du côté du progrès, la maladie du côté de la réaction, la description de la maladie, même au cœur de l'œuvre d'art, ne signifie absolument pas une morbidité de la représentation. Bien au contraire : sans cette lutte, tout particulièrement dans l'art des sociétés de classe, une description de ce qui est sain, positif est impossible.

Art sain signifie donc : le savoir de ce qui est sain et de ce qui est malade. Ce savoir clair et serein de Shakespeare, le jeune Schiller le ressentait comme de la froideur. C'est de la même façon qu'il faut apprécier la prétendue cruauté de grands humoristes comme Cervantès ou Molière : indépendamment de quelques traits sympathiques, émouvants, voire même d'aspirations les plus nobles, le juste équilibre sociohistorique est produit chez eux par les moyens du comique.

Dans le même ordre d'idées, le progrès ne doit pas être conçu de manière vulgaire. En raison des contradictions antagonistes de l'évolution des sociétés de classes, on peut constater à certains moments la ruine dans la grandeur et la pureté humaine (Antigone).

À partir de tout cela, on peut déjà voir certains contours du normal et du sain. La perfection formelle de grandes œuvres d'art signifie dans ce contexte l'harmonie de la teneur socialement et humainement raisonnable avec une forme qui, pour sa part, est un reflet généralisé de la vérité durable des rapports humains, de ce qu'il faut préserver en eux, une expression de leur essence la plus authentique.

C'est pourquoi l'anormalité, la morbidité de la teneur artistique entraîne nécessairement une dissolution des formes.

Maintenant, en ce qui concerne l'anormalité elle-même, elle est dans la plupart des cas une opposition stérile, qui n'est pas porteuse d'avenir, contre la structure et la tendance évolutive d'un certain stade sur le chemin de l'humanité. La stérilité de cette opposition est le pôle opposé de l'adaptation servile à l'indignité. La vie littéraire de notre époque montre de très nombreux exemples de la manière dont

ces pôles opposés se rejoignent dans la pratique, de Knut Hamsun à Gide, de Savinkov¹ à Malraux etc.

La base objective de cette convergence repose sur le fait que les deux pôles opposés représentent les limites les plus extrêmes du philistinisme. Avec bonheur, Gottfried Keller a bien vu et expliqué cette situation avec le regard du grand humoriste, disant que « le philistin débauché n'est pas d'un poil plus intelligent que le philistin sérieux². » Les deux représentent en effet une déformation morale psychique de l'homme qui n'a pas de relation normale à la société dans laquelle il vit. Götz von Berlichingen, de Goethe, le défenseur de l'opprimé, est tout aussi normal que les combattants pour l'avenir de Gorki. En revanche, l'Antigone rebelle d'Anouilh est tout aussi anormale que les paysans de Giono, attachés de façon « cosmique » aux traditions. Cette anormalité de la relation sociale de l'artiste est toujours le produit d'une société de classes en déclin. (C'est pourquoi il y a par exemple aujourd'hui en Angleterre un renouveau du lyrisme du dix-septième siècle.) Cette fausse attitude de l'artiste à l'égard de la société le remplit de haine et de dégoût à son encontre ; elle l'isole en même temps des grands courants sociaux, porteurs d'avenir, de son époque. Mais l'isolement de l'individu signifie en même temps sa distorsion morale psychique. C'est en vain que de tels artistes jouent brièvement un rôle d'invité dans les mouvements progressistes de leur époque, cela débouche toujours sur une hostilité acharnée, comme chez Gide ou Malraux. C'est ainsi que naît cette opposition stérile à la vie sociale en général (et pas la lutte révolutionnaire contre une société déterminée), elle s'exacerbe en une opposition à toute idée de détermination sociale, à tout lien de l'individu.

Cette déformation ainsi que l'appauvrissement qu'elle entraîne de la vie intérieure qui se trouve amputée de toutes les déterminations sociales, et surtout des progressistes, jugées inessentiels, se répercute dans la structure interne de la vie intellectuelle. Avec la vie sociale, les forces spirituelles supérieures, l'entendement et la raison, perdent de leur importance et s'inclinent devant l'instinct ; les tripes dominant de plus en plus la tête. Ce processus débute dans la littérature par un

¹ Boris Victorovitch Savinkov (1879-1925) écrivain russe, membre du parti socialiste révolutionnaire. Il fut ministre de Kerenski, combattit les Bolcheviks, et fomenta un attentat contre Lénine.

² Gottfried Keller, Les Gens de Sedwyla, tome 2, p. 162.

simple psychologisme, en opposition à la description de l'homme véritable et entier, c'est-à-dire social, et il transforme peu à peu l'homme en un faisceau informe ou en un flux sans rivage d'associations creuses, non maîtrisées, pour lui enlever finalement toute détermination, toute orientation, toute stabilité de la psychologie et de la morale. C'est sur ce terreau que s'épanouit le nihilisme de Gide, la morale des Nourritures terrestres: « Agir sans juger si l'action est bonne ou mauvaise. [...] »

Ces déformations interviennent avec une nécessité d'airain. L'homme de la société bourgeoise en déclin qui s'ampute ainsi spirituellement et moralement, estropié comme il est dans cette auto-distorsion déshumanisée, ne doit pas seulement continuer à vivre et à agir, il doit aussi chercher pour cet état une justification morale psychologique, « cosmique ». Et il la trouve aussi, en ne partant plus, dans sa conception du monde, des caractéristiques objectives de celui-ci, de la manière dont il s'offre comme objet réel à la pratique réellement humaine, transformatrice, mais au contraire le remanie, en suivant le modèle de sa propre distorsion, en un environnement adapté à cette infirmité interne. Et la même harmonisation se produit aussi, évidemment, dans le for intérieur de l'homme.

[...]

Cette distorsion ne se limite évidemment pas à la pratique artistique. Elle englobe toute la conception de l'art et de l'artiste. L'attitude anormale à l'égard de la vie va aussi être canonisée par l'esthétique décadente. Tandis que la philosophie de l'art des époques saines voit dans l'artiste un homme normal, et même un modèle, la maladie au sens large constitue un signe essentiel de la productivité et de la grandeur artistique. C'est Schopenhauer qui a le premier exprimé cela, quand il a qualifié le génie de « monstrum per excessum¹ », et à partir de là, cette ligne va jusqu'à nos jours. Dans son essai sur Maupassant², Tolstoï déjà a contesté cette conception, certes avec quelques observations injustifiées contre celui-ci. Mais pour l'essentiel, sa contestation était esthétiquement juste, dans la mesure où il s'élevait contre l'idée que l'artiste moderne ne veut pas reconnaître de différence entre ce qui est moral et

¹ *Monstre par excès*, Arthur Schopenhauer, *Ethique, droit et politique* (1909), trad. Dietrich, p. 145.

² Tolstoï, *Guy de Maupassant*, L'Anabase, La Grande Motte, 1995.

immoral, entre ce qui est juste et ce qui est faux. Cette neutralité se transforme cependant, comme nous l'avons vu chez Gide, en un rejet combatif de telles différences ; cela atteint le point culminant inouï jusqu'ici dans cette glorification du crime et du délire, que nous pouvons trouver dans la littérature américaine moderne. Ce n'est pas par hasard si Thomas Mann caractérise la décadence moderne de sympathie pour la maladie, la décomposition et la mort.

De tout cela résulte finalement l'inhumanité, l'anti-humanité de l'art décadent moderne. Cette orientation a souvent été exprimée ouvertement, par exemple chez Ortega y Gasset¹⁰, Lawrence, Malraux, etc., souvent elle n'apparaît qu'implicitement comme principe pratique de la représentation. Cette inhumanité n'est pas non plus un hasard. Toute opposition stérile, impotente, contre le système social dominant, mieux dit encore, contre certains symptômes culturels de ce système, doit exagérer et déformer le problème concret de l'inhumanité du capitalisme en une inhumanité « cosmique » vague et générale. Et puisque, comme nous l'avons montré, dans toute opposition stérile sont contenus de puissants éléments de capitulation, cette inhumanité précisément, faussement généralisée, désocialisée, va être érigée en principe de la représentation artistique. Il est indifférent pour le résultat que cela se produise dans une humeur de résignation, de haine, ou d'enthousiasme.

Ainsi naît dans le domaine artistique, souvent avec les moyens techniques les plus raffinés, dans une facture des plus virtuoses, une révolte contre l'essence de l'art. Si nous observons l'ensemble de l'évolution de l'humanité, l'art apparaît comme l'un des vecteurs les plus importants de la production et la reproduction, du développement et de la continuité de la conscience et de la conscience de soi de l'humanité.

IV.4.5 : Geneviève Idt, "La littérature engagée manifeste permanent", *Littérature*, 1980, n° 39, pp. 61

Texte subversif, tout manifeste définit la tradition à laquelle il s'oppose. Les écrits sur la littérature engagée commencent par désigner ce qu'ils rejettent, l'« héritage d'irresponsabilité », l'écriture artiste, pour imposer leurs contraires : « la responsabilité de l'écrivain », une littérature de communication, pour ramener la littérature à « ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : une fonction sociale¹ ». Ce sont bien les bases d'une écriture manifestaire. « Une littérature de la Praxis » La littérature engagée repose sur les mêmes postulats que le manifeste, mais les écrits théoriques de Sartre ont l'avantage de les formuler avec redondance et emphase. Le premier postulat concerne les rapports entre le temps et l'absolu, l'œuvre d'art et la durée. Sartre fait du présent un absolu dont il exalte lyriquement la singularité; il renverse la hiérarchie des valeurs classiques en préférant l'absolu de l'instant au perpétuel sursis de l'immortalité, l'éphémère au durable, l'acte à l'œuvre, le manifeste au bibelot verbal. Sans doute une telle conception du temps ne préside-t-elle pas forcément à la production des manifestes, mais elle est nécessaire pour les douer de valeur littéraire, pour donner à un texte de circonstance, genre considéré d'ordinaire comme mineur, autant ou plus de prix qu'au chef-d'œuvre immortel, pour refuser de limiter la littérature au « royaume des considérations intempestives² », pour lui rendre son actualité : il faut « écrire pour son époque ». A la différence d'une littérature anhistorique, ou d'une littérature de la continuité, qui n'envisage que l'action du passé sur le présent, l'écrit engagé comme le manifeste supposent la discontinuité, l'action du seul présent sur l'avenir, mais un avenir proche. L'engagement implique un projet à court terme, et l'écrivain engagé, ce prophète myope, ne voit pas plus loin que le bout de son action, à peine plus loin que sa mort charnelle « un an, dix ans, cinquante peut-être, une période finie en tout cas ». C'est la durée de vie d'un manifeste ; après quoi il tombe dans l'histoire, on l'étudie dans des colloques, on ne le vit plus « comme une émeute, comme une famine », il a perdu « le lien vivant de rage, de haine, ou d'amour entre ceux qui l'ont produit et ceux qui le reçoivent³ ». Tout ce que Sartre dit du livre vaut donc pour le manifeste, y compris le second postulat de la littérature engagée : la parole est action. Tout écrivain tente d'annuler les oppositions qui définissent le langage : le poète veut réconcilier les mots

et les choses, l'écrivain engagé, le prosateur selon Sartre, ramène le dire au faire : « Parler, c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. » Ce « mode d'action par dévoilement » implique, bien entendu, la bonne volonté du lecteur, suppose que nul n'est méchant volontairement, qu'on ne peut être conservateur en connaissance de cause. Dans ces conditions, « dévoiler, c'est changer », « on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » ; les œuvres engagées « ne donneront pas le monde à voir, mais à changer ». Une littérature fraternelle Malgré la démesure de cette ambition révolutionnaire, c'est sa modestie d'auteur qui fait l'originalité de Sartre théoricien : il a rendu au lecteur son rôle déterminant en posant ces questions. Les réponses valent aussi bien pour le manifeste que pour la littérature engagée. « A première vue, cela ne fait pas de doute : on écrit pour le lecteur universel [...] Mais c'est un rêve abstrait [...] l'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses compagnons, à ses frères de race ou de classe. » Cela suppose et impose entre l'auteur et les lecteurs une complicité — « il y a entre eux les mêmes cadavres ». « Compromis », le lecteur doit choisir la fraternité ou le rejet. Encore faut-il que le choix soit possible : la littérature engagée est liée à certaines situations politiques : « L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne les armes. » Elle ne peut donc être assimilée à un discours de propagande, issu du pouvoir en place, qui ne laisserait pas la possibilité d'un refus. L'opresseur n'entre pas dans le circuit de la communication engagée, il n'en est pas le sujet, ni même l'un des destinataires : elle ne vise que des camarades supposés, des compagnons de chaîne, de même que, sous l'Occupation, les écrivains, sous le couvert de l'anonymat, s'adressaient à leurs compatriotes et non aux occupants : « Nous ne pouvions pas nous adresser aux oppresseurs, sinon par fiction littéraire, fût-ce pour leur donner honte de leur oppression [...] Du sein de l'oppression, au contraire, nous représentions à la collectivité opprimée dont nous faisons partie ses colères et ses espoirs³. » La contradiction entre ces deux textes reflète sans doute les hésitations des intellectuels pendant la guerre, quand ils pouvaient encore se demander si l'oppression était physique ou idéologique, s'il y avait place pour une démystification, contre « les notions vagues qu'on nous serinait, soir et matin, l'Europe, la Race, le

Juif, la croisade antibolchevique »; mais elle n'est qu'apparente. La littérature engagée fait bien appel à des libertés, mais « enlisées, masquées, indisponibles », mystifiées par une fausse démocratie, à une fraternité qui s'ignore. Elle a donc une double tâche, « de négativité et de construction⁵ ». Démystifier, mais aussi défaire les fausses fraternités, diviser les publics constitués, ceux dont l'unité serait « conférée par l'action transcendante d'un Parti ou d'une Église ». Il faut les rendre à leur solitude d'individus afin de les regrouper dans « l'unité organique » d'un public. D'où cette affirmation répétée : « nous écrivons contre tout le monde », « à contre-courant », « nous avons des lecteurs, mais pas de public ». Ce public, le livre le constitue en nouant entre des hommes qui s'ignorent un « contact historique » : « Nous ne voulons pas que notre public, si nombreux qu'il puisse être, se réduise à la juxtaposition de lecteurs individuels. » L'écrivain et les textes engagés servent donc de médiateurs ; en d'autres termes, ceux de Gramsci, ils suscitent une conscience de classe, pour leur extrême inconfort : les intellectuels engagés sont « tiraillés entre une classe et une autre », condamnés à subir « comme une Passion » les contradictions de leur public ; leurs écrits les reflètent par une tension particulière, par une discordance. Médiateur, l'écrivain engagé l'est encore en un autre sens, lorsqu'il sert de porte-voix, non plus pour dénoncer les injustices, les oppressions, mais pour prêter sa voix à ceux qui ne l'élèvent jamais, à la majorité silencieuse parce qu'elle n'a pas de langage. Cette idée, banale aujourd'hui, a contribué à l'originalité des Temps modernes : chaque numéro devait contenir des témoignages, un récit autobiographique anonyme, ou signé d'un inconnu ; mais ces textes étaient presque toujours réécrits par un des membres de la rédaction, ou transcrits à partir de notes prises sous la dictée, sans que la fonction du traducteur ait été théorisée. Elle est plus explicite dans « Qu'est-ce que la littérature ? », quand l'auteur s'interroge sur les moyens d'atteindre un nouveau public par les langages nouveaux des « mass media ». Il ne s'agit pas de s'adresser à ce public en lui parlant son langage, il n'en a jamais eu. Il s'agit de parler à sa place : « Alors l'écrivain se lancera dans l'inconnu : il parlera, dans le noir, à des gens qui s'ignorent, à qui l'on n'a jamais parlé sauf pour leur mentir ; il prêter sa voix à leurs colères et à leurs soucis. » Que peut la littérature ? C'était l'objet du débat qui, vingt ans après l'instauration de la « littérature engagée », opposait à la Mutualité six représentants de la littérature engagée et du « Nouveau Roman » : « La littérature possède-t-elle encore un pouvoir réel ? Et quelle forme

revêt ce pouvoir ? pouvoir de négation, de contestation, de transformation ou constat d'impuissance ?

IV.4.6 : (L. Aragon, *Les Beaux quartiers* (1936))

« C'est alors qu'on perçut, venant des bas quartiers, une espèce de rumeur, et comme l'haleine d'une foule. Cela grondait on ne sait d'où, du ventre peut-être, comme un borborygme inattendu dans la fête. On ne l'avait pas d'abord saisi à cause des musiques, de la gaîté, des plaisanteries, des lumières et des balançoires. Tout continuait d'ailleurs comme quelques minutes auparavant. Mais un peu partout des gens s'étaient mis à écouter, à écouter croître cette marée comme un secret de la terre. Cela s'enflait sans se préciser jusqu'au moment où la masse même des rieurs, des joueurs, se sentit comme figée face à face avec une autre masse qui suintait des rues et des pavés, qui semblait sortir des maisons, une foule sérieuse et compacte, qui n'avait ni confetti, ni serpentins, ni armes, ni drapeaux. Car on eût préféré n'importe quoi à ce silence, à ces épaules serrées, à ces poings de lutteurs, à ces visages où se peignaient l'indignation et l'horreur. Qu'y avait-il ? Les balançoires continuaient leurs grands gestes vers le ciel, le manège tournait, la musique couvrait les battements des cœurs avec sa voix de *caf'conc*¹. Qu'est-ce que tout cela voulait dire... Il y avait là ceux qui cassent les pierres sur les routes, ceux qui déchargent les légumes, ceux qui pendent les quartiers de viande aux boucheries, ceux qui mènent dans la nuit et le matin des charrettes chargées d'oignons et de fruits mûrs, ceux qui montent sur les toits comme des acrobates, ceux qui suspendent les fils télégraphiques, les ravaudeurs des choses vulgaires, ceux dont les mains sont pleines d'échardes, ceux dont les yeux sont blessés perpétuellement par les feux des forges, ceux dont les bras et la nuque se déformèrent sous les charges pesantes, ceux qui crèvent la terre pour y enfouir l'eau et l'électricité, ceux qui soignent la peau monstrueuse des routes, ceux qui vident les poubelles et ceux qui promènent dans la nuit nauséabonde les énormes tinettes ou la pompe qui souffle à la canule des maisons, ceux qui cousent, accroupis, le cuir ou la laine, des hommes et des femmes

¹ Le café-concert ou **caf'conc** comme on l'appelle familièrement (parfois orthographié **caf'conç**) est, selon le Grand Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle, à la fois « une salle de concert et un estaminet, réunissant dans son enceinte un public **qui** paie en consommations le plaisir d'entendre des romances, des chansonnettes ...

qui savent ce que c'est que la faim, aux dents mal tenues, à la force qui fait contraste avec le rapide vieillissement, des jeunes qui n'ont pas le temps de remarquer leur jeunesse, les ouvriers de la fabrique, les femmes de la manutention, des cheminots, des carriers de par-derrrière la ville, des charroyeurs, des journaliers de la campagne, des hommes qui se louent, qui se vendent, qui se tuent, des hommes de toutes les tailles et de tous les horizons, sans ordre, les petits et les gros, les grands et les maigres, des Provençaux et d'autres venus de loin, métissés de tous les coins de la France, de tous les hasards du travail, comme les cahots des rues, et des Italiens rageurs et noirs, et des Luxembourgeois tombés là Dieu sait comme, des Suisses, des fronts marqués, et de jeunes yeux révoltés, et des poitrines puissantes, et des bras de tombeurs, des bras presque uniformément musclés, en dépit de l'âge, de la jeunesse, de la vieillesse, des bras énormes, des poings disproportionnés, où, bleu pâle, grimpaient des tatouages, des cœurs, des serpents et des entrelacements, ceux qui bâtissent, ceux qui défont, dont le corps a gardé quelque chose des murailles issues d'eux-mêmes, du fer qu'ils plient ou de la chair qu'ils débitent dans les abattoirs. Il y avait là tous ceux sans qui les autres, ceux qui les regardaient venir, seraient morts de faim au milieu d'un univers sauvage, nus, et dans leurs excréments. Et ceux qui les regardaient venir n'avaient jamais été plus laids, plus peureux, et plus drôles. Drôles comme des puces savantes qui regarderaient des chiens. A leur tête marchait, une femme, une femme muette et sans couleur, avec des gosses, trois, dans les bras un bout de chiffon, aux yeux encore émerveillés de toutes les flammes, et deux dans les jupes, cinq et trois ans, des hommes qui ne pleuraient pas, noirauds, contre leur mère. Et au-dessus d'eux, les balançoires faisaient dans les quinquets de la fête de grands signes d'ombre affolés. »

[...]

De ce chapitre cet extrait sur Jaurès : «A la descente de la vieille auto qui l'avait amené, le tribun, avec son melon, et sa poitrine barrée de l'écharpe tricolore des parlementaires, avait été emporté par la foule dans une espèce d'élan qui le plaçait au sommet de l'histoire, à ce poste qu'il n'a quitté que pour mourir, et d'où il domine ces années de l'avant-guerre, ces derniers jours de l'illusion : dix mille hommes comme un seul s'étaient emparés de lui et le charriaient à la façon des fleuves, ils le

portaient au pavois de la lutte contre la guerre, à cette minute où le poing levé de l'orateur, qu'immortalise une photographie, marque de la grandeur de son geste, de la dignité de sa protestation, une époque entière, sauvegarde l'honneur d'un parti pourrissant où s'entendent déjà les paroles lassées des traîtres, les à quoi bon qui, Jaurès Mort, emporteront le bateau à la dérive. Jaurès, Jaurès ! La clameur bat la terre dure, et remonte jusqu'aux tonneaux de bière sur les hauteurs. Le Sacré-Cœur, dans le lointain, luit avec l'éclat menaçant des dents serrées. Sur des routes éloignées, les pas martelants d'une troupe à l'exercice, derrière les grilles de Paris et dans les rues avoisinantes embossées, les cuirassiers, les fantassins, la garde sur le pied d'alerte, et vers l'ouest, souvenir de la guerre d'autrefois, le Mont-Valérien qui regarde avec étonnement la Tour Eiffel, tout cela semble, avec le recul des années, n'être plus que le fond d'un décor, l'accessoire d'un portrait, dont l'essentiel est cette figure de Jaurès, un homme gros, vieilli, déjà poussif, sanguin, avec sa barbe sel et moutarde, son torse de lutteur, et son ventre de bourgeois, son écharpe tricolore et son cœur rouge, ses erreurs et sa grande inspiration populaire, Jaurès, qui ne serait rien seul, mais que porte la force ouvrière, au-dessus des têtes, au milieu des drapeaux brandis, entre les bras levés, comme un drapeau vivant, le drapeau de la vie, contre la guerre. Il est trois heures. Jaurès atteint la tribune sur la pente de la butte qui est au-dessous de celle de la Fédération communiste anarchiste. Armand, comme le veut le hasard, est tout près de cette tribune, mais il n'entend pas d'abord, devant le pavois des drapeaux rouges, le premier orateur, un certain Renaudel, auquel il ne trouve pas grande allure, parce que les chants venus de partout mettent du temps à s'éteindre, et déjà l'on voit, aux autres estrades, s'agiter des hommes qui doivent parler; et de plus bas, à la tribune numéro deux, quelque chose de grand comme l'enthousiasme reflue, autour d'un groupe serré sur les planches, où paraît un vieillard : « Vive la Commune ! ». »

IV.5 : Le Nouveau Roman

IV.5.1 : N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Préface (Extraits)

L'intérêt que suscitent depuis quelque temps les discussions sur le roman, et notamment les idées exprimées par les tenants de ce qu'on nomme le « Nouveau

Roman », porte bien des gens à s'imaginer que ces romanciers sont de froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leurs livres. C'est ainsi qu'on a pu dire que ces romans étaient des « expériences de laboratoire ».

Et dès lors on pourrait croire que, m'étant formé certaines opinions sur le roman actuel, sur son évolution, son contenu et sa forme, je me suis, un beau jour, efforcée de les appliquer, en écrivant mon premier livre, *Tropismes*, et les livres qui l'ont suivi.

Rien n'est plus erroné qu'une telle opinion.

Les articles réunis dans ce volume, publiés à partir de 1947, ont suivi de loin la parution de *Tropismes*. J'ai commencé à écrire *Tropismes* en 1932. Les textes qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie.

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance.

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot — pas même les mots du monologue intérieur — ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi.

Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent.

Les drames constitués par ces actions encore inconnues m'intéressaient en eux-mêmes. Rien ne pouvait en distraire mon attention. 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. A 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.

J'ai été amenée ainsi à réfléchir — ne serait-ce que pour me justifier ou me rassurer ou m'encourager — aux raisons qui m'ont poussée à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques, à examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement.

Bibliographie sommaire

1- Romans

➤ **XVII^e siècle :**

- 1 - CERVANTES (M.), *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Editions du Seuil, 2001.
- 2 – LAFAYETTE (Madame de), *La Princesse de Clèves*, Paris, Editions de Poche, 1973.

➤ **XVIII^e siècle :**

- 1 – Diderot (D). *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Les Classiques de poche, 1973.
- 2- VOLTAIRE, *Candide*, Paris, Editions J'ai lu, 2003.

➤ **XIX^e siècle :**

- 1- BALZAC (H. de), *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Classiques, Préface de Gaëtan Picon, 1972.
- 2- DOSTOIEVSKI (F.), *Crimes et châtements*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Folio Classiques, 1995.
- 3- FAULKNER (W.), *Le Bruit et la fureur*, Paris, Editions Gallimard, 1972.

- 4- HESS (H.), *Le Loup des steppes*, Paris, Le Livre de poches, 1991.
- 5- HUGO (V.), *Les Travaillleurs de la mer*, Paris, Editions Gallimard, 1980.
- 6- ZOLA (E.), *L'Assommoir*, Paris, Le Livre de poche, 1971.

➤ **XX° siècle :**

- 1- CAMUS (A.), *La Peste*, Paris, Gallimard, 1972.
La Chute, Paris, Gallimard, 1972.
- 2- KAFKA(F.), *Le Procès*, Paris, Les Classiques Folio, 1987.
Le Château, Paris, Gallimard, 2008.
- 3 – ROBBE-GRILLET (A.), *Le Voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955.
- 4 - *La Jalousie*, Paris, Editions de Minuit, 1957.
- 5 SARRAUTE (N.), *Portrait d'un inconnu*, Paris, Editions Gallimard, 1956.
- 6 SIMON (Cl.), *La Route des Flandres*, Paris ? Editions de Minuit, 1960.

2- Ouvrages généraux

- AUERBACH (E.), *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946, trad. C. Heim 1968] Paris, Gallimard, coll. Tel, 1992.
- BAKHTINE (M.), *Esthétique et théorie du roman* [1975, 1re trad., 1978], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1987.
La Poétique de Dostoïevski, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essai », 1970.
- BENOIS (D.), *Littérature et engagement*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points", 2000.
- BRUNN (A.), *L'Auteur*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2000.
- BUTOR (M.) *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- CAVE (T.), *Pré-Histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, coll. Les seuils de la modernité, 1999.

- CHARTIER (P.), *Introduction aux grandes théories du roman* [1990], Paris, Dunod, 1998.
- COMPAGNON (A.), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1998.
- CORMEAU (N.), *Physiologie du roman*, Paris, Nizet, 1966.
- DÄLLENBACH (L.), *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DELOFFRE (F.), « Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715 », *La Littérature narrative d'imagination. Colloque de Strasbourg (1959)*, Paris, PUF, 1961, p. 115-133.
- DUFLO 'C.), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIIIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- GENETTE (G.), *Figures I, II, III*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 1969, 1972.
 - ✓ *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
 - ✓ *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
 - ✓ *Le Genre du roman, les genres du roman*, colloque de l'Université de Picardie (1980), Paris, PUF, 1981.
- 1 JOUVE (V.), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
 - ✓ *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997.
- 2 KIBEDI-VARGA (A.), « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, décembre 1982.

« Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman », *Littérature*, n° 93, février 1994, p. 5-14.
- 3 LAFON (H.), *Espaces romanesques du XVIIIe siècle 1670-1820. De Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.
- 4 LAHIRE (B.), *Frantz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- 5 LAURENT (J.), *Le Roman du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- 6 LAURANT (T.), *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XXe-XXIe siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- 7 LE GOFF (J.), « Naissance du roman historique au XIIe siècle ? », dans « Le Roman historique », *NRF*, octobre 1972, p. 163-173.
- 8 LUKACS Georg, *La Théorie du roman* [1968], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989.

- ✓ *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1977.
- ✓ *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, coll. "Poche - Sciences humaines et sociales", 1999.

- MACÉ (M.), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2004.
- MAY (G.), *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven – Paris, Yale University Press – PUF, 1963.
- MONTANDON (A.), *Le Roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris, PUF, coll. Littératures européennes, 1999.
- MORILLOT (P.), *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours* [1892], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- OUELLET (R.), « Deux théories romanesques au XVIIIe siècle : le roman "bourgeois" et le roman épistolaire », dans « Roman et théâtre au XVIIIe siècle », *Études littéraires*, août 1968, p. 233-250.
- PAGEAUX D-(H.), *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995.
- PAVEL (T.), « Les sources romanesques du roman », *L'Atelier du roman*, n° 6, 1996, p. 139-161.

« Comment poser la question du réalisme », *Réalisme et réalité en question au XVIIe siècle*, dir. D. Souiller, Dijon, *Littérature comparée*, n° 1, 2002, p. 261-270.

La Pensée du roman, Paris, Gallimard, 2003.

- PIÉGAY-GROS (N.), *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2002.
- RABAU (S.), « Le conteur, son auditeur et le texte. À propos de Ceci n'est pas un conte de Diderot », *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, dir. J. Bessière, Paris, Honoré Champion, coll. Varia, 1998.

Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2000.

« Il était plusieurs fois le roman ou comment les critiques narrent les commencements du roman », *Commencements du roman. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*. Textes réunis par J. Bessière, Paris, Honoré Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 2001, p. 49-63.

- RANCIERE (J.), *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
 - ✓ *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
 - ✓ *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- REY (P-L.), *Le Roman*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992.
- RICARDOU (J.), *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.
 - ✓ *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971.
- RICOEUR (P.), *Temps et récit, t. I L'Intrigue et le récit historique, t. II La Configuration dans le récit de fiction, t. III Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985.
- ROBERT (M.), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972. Réédition : Paris, Gallimard, coll. Tel, 1977.
 - « Le roman chevaleresque tardif », dir. J.-Ph. Beaulieu, *Études françaises*, vol. 32, 1996.
- Le Roman dans l'histoire, l'histoire dans le roman*, Grenoble, Université de Grenoble, 1995.
- Le Romanesque*, dir. G. Declercq et M. Murat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- « Le Roman historique », *R.H.L.F.*, n° 2-3, 1975.
- ROSSUM-GUYON, (F.), *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Paris Gallimard, 1995.
 - ✓ *Le Cœur critique*. Butor, Simon, Kristeva, Cixous, Amsterdam, Atlanta (Ga), Radopi, 1997.
- ROUSSET (J.) *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1963.
 - « Le monologue romanesque à la recherche de lui-même (1670-1675) », *Mouvements premiers. Études critiques offertes à G. Poulet*, Paris, José Corti, 1972, p. 77-85.
 - ✓ *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- SARRAUTE (N.), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, Coll. « Les Essais », 1956.
- SCHAEFFER (J-M.), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989.

- VERSINI (L.) *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.
- WOLF (N.), *Une littérature sans histoire. Essai sur le nouveau roman*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire, 1995.
- ZERAFFA (M.), *Roman et société*, Paris, PUF, coll. Sup, 1971.

Ressources numériques :

- George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*,
<https://www.youtube.com/watch?v=zBB2bWubhak>
- George Steiner « Un être qui connaît un livre par cœur est invulnérable »,
<https://www.youtube.com/watch?v=5PjLn0xm1v0>
- Albert Camus, « Le paradoxe de l'existence »,
<https://www.youtube.com/watch?v=Pa9XzM-w2pI>
<https://www.youtube.com/watch?v=sbVbYGFovFg>

Table des matières

<i>Préambule</i> -----	3
Pourquoi il est important d'enseigner la littérature dans les Ecole normale supérieure ? -----	3
1- Objectifs généraux-----	3
2- Objectifs spécifiques-----	7
Modalités de fonctionnement-----	11
Modalités d'évaluation -----	11
3- Contenu des enseignements -----	12
4- Répartition annuelle -----	13

Introduction générale

1 – Définition du roman-----	15
2 – Les fonctions du roman et les intentions du romancier -----	15
3 – Evolution du roman -----	16

Chapitre I : : *le roman au XVII^e siècle*

I.1 : Objectifs d'enseignement -----	21
I.2 : Naissance d'un genre	

I.2.1 Miguel de Cervantès, Mme de Lafayette -----	22
1-1-1 Analyse et étude de documents -----	24
1-1-2-1 : M. de Cervantès, <i>Don quichotte de La Manche</i> , « Prologue »	
Extrait -----	24
1-1-2-2 : M. de Cervantès, <i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche</i> , Tome 1 Livre Premier (Extrait) -----	27
1-1-2-3 : Mme de Lafayette, <i>Le Princesse de Clèves</i> (Extrait) -----	30

Chapitre II : Le roman au XVIII^e siècle

II.1 : Objectifs d'enseignement -----	33
II.2 : Le roman au XVIII ^e siècle (Introduction)-----	34
II.3- Textes d'application -----	38
II-3-1 : Voltaire, <i>Candide</i> , Chapitre 3 (Extrait)-----	38
II.3.2 : Denis de Diderot, <i>Jacques le fataliste</i> (Extrait)-----	40
II.3.3 : Mme de Staël, <i>De l'Allemagne</i> (Extraits) -----	43

Chapitre III : Le roman au XIX^e siècle

III.1 : Objectifs d'enseignement-----	46
III.2 : La révolution industrielle et le roman réaliste -----	47
III.3 : Textes d'application :	
III.3.1 Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale »-----	50
III.3.2 : Honoré de Balzac, Avant-propos à <i>La Comédie Humaine</i> (Extraits)-----	53
III.3.3 : Emil Zola, <i>Le Roman expérimental</i> (Extraits)-----	54

III.3.4 : Guy de Maupassant, extrait de la préface de <i>Pierre et Jean</i> (Extrait)-----	58
III.3.5 : Emile Zola, Préface à <i>L'Assommoir</i> (Extrait) ---	59
III :3.6 : G. Flaubert, Correspondances (Extraits)-----	59

Chapitre : Le roman au XX^e siècle

IV.1 : Objectifs d'enseignement-----	62
IV.2 : Qu'est-ce que la littérature engagée ? -----	63
IV.3 : L'esthétique de Kafka -----	64
IV.4 Textes d'application :	
IV.4.1 : F. Kafka : <i>Le Procès</i> (Extrait) -----	67
IV.4.2 : J-P. Sartre <i>Qu'est-ce que la littérature ?</i> (Extrait)-	72
IV.4.3 : A. Camus, <i>Discours de Stockholm</i> (Extraits)----	74
IV.4.4 : G. Lukács, « Art sain ou art malade », <i>Tournants du destin Contributions à une nouvelle idéologie allemande</i> -----	78
IV.4.5 : Geneviève Idt, "La littérature engagée manifeste permanent", <i>Littérature</i> , 1980, n° 39 -----	82
IV.4.6 : (L. Aragon, <i>Les Beaux quartiers</i> (1936) -----	85
IV.5 : Le Nouveau Roman	
4.5.1 : N Sarraute, <i>L'Ere du soupçon</i> , Préface (Extraits). -----	87

Bibliographie sommaire

1 – Romans-----	88
-----------------	----

2 - Ouvrages généraux -----	89
3- Ressources numériques -----	92