

Marine SIORIDZE

La Littérature Française (XX^e siècle, I^e moitié)

(Série de cours)

Batoumi - 2013

Cours 1.

La littérature française au début du XX^e siècle

Les premières années du 20^e siècle ont été surnommées la "Belle Epoque". Avec raison probablement, car ce sont des années d'insouciance et de confiance, d'inventions et de réalisations diverses. Les problèmes existent certes, mais l'optimisme domine, la "fée électricité" accomplit des merveilles, la "petite reine" donne l'occasion de faire les premiers tours de France à bicyclette, la musique peut s'écouter chez soi, sur d'élégants gramophones. Fallait-il que cet optimisme initial soit sanctionné ensuite par des événements qui font du 20^e siècle le plus violent et le plus meurtrier de l'Histoire? Ces millions de morts, engendrés par les machines infernales de deux guerres mondiales et de dizaines de conflits régionaux, étaient-ils déjà inscrits dans cette gaieté imperturbable de la Belle Epoque? Pourtant, au cours de ce même siècle bouleversant, des centaines de millions d'autres hommes et de femmes ont aussi retrouvé leur liberté et, comme le stipule la Constitution française, le droit à disposer d'eux-mêmes, qu'ils ont parfois arrachés avec violence des mains de leurs anciens maîtres. Serait-ce le signe d'un équilibre pour l'avenir ? Dans ce siècle dont les faits appartiennent plus au monde qu'à un seul pays, la France a plongé au cœur de l'arène internationale à la mesure exacte de ce qu'ont été sa place et son rôle dans l'Histoire. Et cela a représenté un coût formidable : de 1939 à 1962, le pays n'a pratiquement pas cessé d'être en guerre et l'Empire de la III^e République, autour duquel la France avait largement construit sa puissance et son influence, a totalement disparu.

La littérature française du XX^e siècle s'inscrit dans un siècle tumultueux marqué par deux guerres mondiales, par l'expérience des totalitarismes fascistes et communistes et par une décolonisation difficile. La littérature verra aussi son statut évoluer sous l'effet des transformations technologiques comme l'apparition et le développement des éditions de poche ou la concurrence d'autres loisirs comme le cinéma, la télévision ou la pratique informatique. On assistera parallèlement à une dilution progressive des courants esthétiques et intellectuels après l'époque du Surréalisme, de l'Existentialisme et du Nouveau Roman.

Le XX^e siècle commence dans un esprit de liberté qu'évoque l'atmosphère des années 1900 : les artistes novateurs sont nombreux dans le domaine de la peinture avec le fauvisme et le cubisme qui ouvre le chemin à l'abstraction ou dans le domaine de la musique avec, en France, Erik Satie, Maurice Ravel et plus tard Pierre Boulez. C'est aussi le moment où s'installe l'art du cinéma avec Méliès qui ne deviendra parlant qu'à partir de 1927 et où la modernité s'impose aussi dans le domaine littéraire. La littérature française du XX^e siècle va à l'évidence être traversée par les coups et contrecoups de l'Histoire que nous allons rappeler à grands traits.

La deuxième moitié du siècle est également marquée par la décolonisation et la France après les guerres d'Indochine ou d'Algérie cherche une redéfinition de son avenir dans une Europe en

construction. Cependant la diffusion mondiale de la langue française a abouti à une éclosion d'œuvres littéraires hors du territoire national, en Afrique en particulier, que l'on nomme communément « littérature francophone ».

Par ailleurs, le XX^e siècle montre également une accélération rapide des avancées scientifiques et technologiques qui vont participer à la richesse des pays occidentaux où s'étend l'influence américaine. La diffusion des œuvres imprimées est devenue très importante (livre de poche – phénomène des « best-sellers ») avec une féminisation du lectorat qu'accompagne une féminisation du monde des écrivains. Par ailleurs, le livre entre de plus en plus en concurrence avec le cinéma, la radio et le disque puis la télévision et la bande dessinée, et aujourd'hui les loisirs informatiques : les révolutions technologiques du XX^e siècle modifient les mentalités du monde entier que certains voient s'uniformiser avec des succès planétaires comme ceux de *Harry Potter* et du *Da Vinci Code*. La France est elle aussi dans ce monde de concurrence économique de plus en plus accentuée et « américanisée » où l'on rêve de société de jeunesse, de loisirs et de consommation en s'interrogeant sur son ou ses identité(s), en évoquant la rébellion juvénile de 1968.

Le combat féministe avec Simone de Beauvoir comme figure de proue a également participé à la transformation des mentalités tout comme l'engagement pour les causes « humanitaires » qui remplacent partiellement les causes politiques, l'individualisation de la société étant une autre marque du temps avec en parallèle un affaiblissement de la notion d'école artistique et de mouvement littéraire.

Le XX^e siècle est marqué par une remise en question progressive des genres littéraires : si la narration devient le genre de plus en plus dominant avec un roman polymorphe, les frontières avec l'autobiographie se troublent avec la mode de « l'autofiction » des années 1980-2000, tout comme la poésie tend à se confondre avec la chanson en même temps que l'œuvre de théâtre est remplacée par des mises en scène à partir de textes non spécifiques où le metteur en scène l'emporte sur l'auteur dramatique.

Par ailleurs la deuxième moitié du siècle est particulièrement marquée par les expériences de "littérature de laboratoire " et le jeu intellectuel (nouveau roman – littérature potentielle), mais aussi par le poids d'une littérature commerciale en forte concurrence avec les traductions de l'américain (collections sentimentales – romans policiers – romans de science-fiction – chansons...) que retient peu l'histoire littéraire. La poésie française du XX^e siècle est à la fois héritière et novatrice dans ses thèmes comme dans sa forme avec une nette prédilection pour le vers libre, mais elle semble en déclin ou du moins déplacée dans le domaine plus incertain de la chanson.

Le début du siècle montre une grande diversité avec les héritages du siècle précédent, qu'il s'agisse de la continuité du mouvement symboliste et décadentiste avec Sully Prudhomme, Saint-Pol-Roux, Anna de Noailles et certains aspects d'Apollinaire, de la lignée de la cérébralité et du travail formel mallarméen avec Paul Valéry (*Charmes*), ou encore de la libération des thèmes

nouveaux comme l'humilité du quotidien avec Francis Jammes (*Les Géorgiques chrétiennes*) ou Paul Fort (*Ballades françaises*) et l'ouverture au monde moderne avec Émile Verhaeren (*Les villes tentaculaires, Toute la Flandre*).

Dans les mêmes années, des voix singulières se font entendre avec ceux qu'on a appelé « les Poètes de Dieu » comme Charles Péguy avec son inspiration patriotique et religieuse et la force d'une poésie simple (*Jeanne d'Arc, Tapisserie d'Eve*), ou Paul Claudel avec sa quête spirituelle exprimée à travers l'ampleur du verset (*Cinq Grandes Odes*).

C'est aussi le temps des « découvreurs » comme Blaise Cendrars (*Les Pâques à New York, La Prose du Transsibérien*), Guillaume Apollinaire (*Alcools, Calligrammes*), Victor Segalen (*Stèles*), Max Jacob (*Le cornet à dés*), Saint-John Perse (*Eloges, Anabase* avec une œuvre prolongée dans la durée par exemple *Amers*) ou Pierre Reverdy (*Plupart du temps*, regroupement des poèmes) qui explorent « l'Esprit nouveau » en recherchant la présence de la modernité et du quotidien (la rue, le voyage, la technique) et l'éclatement de la forme (disparition de la rime, de la ponctuation, du vers métré et audaces stylistiques exploitant l'expressivité des images, les ressources du rythme et des sonorités...). Ils préfigurent des recherches plus systématisées comme celle du Dadaïsme de Tristan Tzara et après lui du Surréalisme qui confie à la poésie l'exploration de l'inconscient en utilisant des dérèglements rimbaldiens et en bousculant les « assis ». L'écriture automatique apparaît également dans un même objectif. Les poètes majeurs de cette mouvance surréaliste sont André Breton, le théoricien du mouvement avec le *Manifeste du Surréalisme* en 1924, Paul Éluard (*Capitale de la douleur*), Louis Aragon (*Mouvement perpétuel*), Robert Desnos (*Corps et biens*), Philippe Soupault (*Les Champs magnétiques*, en collaboration avec André Breton) ou Benjamin Péret (*Le grand jeu*), auxquels on peut associer des peintres comme Dali, Ernst, Magritte ou Miro.

Des dissidences apparaissent assez vite dans le groupe en particulier à propos de l'adhésion au communisme, et les violences de l'Histoire comme l'Occupation de la France vont amener de nombreux poètes à renouveler leur inspiration en participant à la Résistance et à publier clandestinement des textes engagés. C'est le cas de Louis Aragon (*Les Yeux d'Elsa, La Diane Française*), de Paul Éluard (*Poésie et vérité, Au rendez-vous allemand*), de René Char (*Feuillets d'Hypnos*) ou de René-Guy Cadou (*Pleine Poitrine*). Les poètes ne seront pas épargnés par l'extermination nazie : Robert Desnos mourra dans un camp allemand et Max Jacob dans le camp de Drancy.

Cependant, des individualités produiront des œuvres qui feront apparaître des approches différentes avec l'onirisme touche à tout de Jean Cocteau (*Plain-Chant*), les recherches d'expressivité d'Henri Michaux (*Ailleurs*), le jeu verbal repris par Jacques Prévert, poète du quotidien et des opprimés (*Paroles*) ou par Francis Ponge (*Le parti-pris des choses*) à la recherche d'une poésie en prose descriptive. Tous traduisent des émotions et des sensations dans la célébration du monde avec Jules Supervielle (*Oublieuse mémoire*) ou Yves Bonnefoy (*Pierre écrite*), célébration renouvelée par

des voix venues d'ailleurs comme celle d'Aimé Césaire, l'Antillais (*Cahier d'un retour au pays natal*), de Léopold Sédar Senghor (*Chants d'ombre*) ou de Birago Diop (*Leurres et lueurs*) qui chantent l'Afrique.

La diffusion de plus en plus massive des disques va fortement participer à un genre nouveau, la poésie-chanson qu'illustrent dans les années 1950-70 Boris Vian, Léo Ferré, Georges Brassens ou Jacques Brel. L'importance de leurs successeurs (Serge Gainsbourg par exemple) est bien délicate à établir tant ils sont nombreux, avec des auditoires très variables et des effets de modes comme le folk song, le rap ou le slam...

Le genre du théâtre montre des évolutions repérables même si les distinctions ont tendance à se brouiller et si on assiste à la prééminence accentuée des metteurs en scène (Louis Jouvet, Jean Vilar, Roger Planchon, Patrice Chéreau...) qui met en partie en crise le texte de théâtre à la fin du siècle.

La persistance du théâtre de boulevard, populaire, amusant et satirique est assurée par Jules Romains (*Knock*), Marcel Pagnol (*Marius*, *Topaze*) puis par Sacha Guitry (*Désiré*, *Quadrille*), Marcel Achard (*Jean de la Lune*, *Patate*), André Roussin (*Les Œufs de l'autruche*) et d'autres, jusqu'à Agnès Jaoui /Jean-Pierre Bacri (*Cuisine et dépendances*) ou Yasmina Reza (*Art*) aujourd'hui.

Une mention particulière doit être faite pour Jean Anouilh qui approfondit dans une œuvre abondante et variée une approche « moraliste » de l'humanité avec des sujets souriants et grinçants à la fois (Pièces roses) comme *Le voyageur sans bagage*, *L'Invitation au château*, *Cher Antoine* ou des sujets historiques, graves et tragiques, (pièces noires) comme *Antigone*, *L'Alouette* ou encore *Becket ou l'honneur de Dieu*.

La première moitié du XX^e siècle est en même temps un moment de renouvellement du théâtre littéraire avec les compositions dramaturgiques totalisantes et foisonnantes de Paul Claudel marquées par la foi chrétienne, le lyrisme et l'évocation historique (*Le Soulier de satin*, écrit en 1929 mais monté en 1943, d'une durée de cinq heures). Un peu plus tard, c'est par la reprise des mythes antiques que va s'exprimer le tragique de l'homme et de l'histoire perçu avec acuité dans la montée des périls de l'Entre-deux-guerres et qu'illustrent Jean Cocteau (*Orphée*, *La Machine infernale*), Jean Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre*), Albert Camus (*Caligula*) et Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*). On peut associer à cette approche certaines pièces d'Henry de Montherlant comme *La Reine morte* ou *Le Maître de Santiago*, nourries d'une méditation sur l'Histoire.

Cette interrogation sur la marche du monde et l'influence de Brecht et de Pirandello vont déboucher sur des pièces plus engagées politiquement et se nourrissant de réflexion philosophique sur l'action, la révolution et la responsabilité individuelle ou sociale. En témoignent les œuvres d'Albert Camus (*L'état de siège*, *Les Justes*), de Jean-Paul Sartre (*Les mains sales*) ou de Jean Genet (*Les Bonnes*). L'Existentialisme sartrien s'exprime aussi au théâtre comme avec *Huis clos*, en 1945.

Le reflux de l'idéologie communiste et la complexité de la modernité vont trouver leur échos dans ce qu'on a appelé le « Théâtre de l'absurde » qui, dans les années cinquante, reflète la perte des

repères et la défiance vis-à-vis du langage manipulateur. Les dramaturges, bien différents cependant les uns des autres et autonomes, représentent le vide, l'attente et, influencés par Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*), la vacuité du langage à travers des personnages dérisoires, à l'existence absurde et aux échanges vides. Ce mélange du tragique métaphysique et de l'humour dans la dérision et la déstructuration du langage et de la forme théâtrale (pas de scènes, actes très longs, didascalies abondantes) se retrouve chez Eugène Ionesco (*La cantatrice chauve, Les Chaises, La Leçon*) et plus encore chez Samuel Beckett (*En attendant Godot, Fin de partie*).

Ajoutons quelques noms d'aujourd'hui qui montrent que le texte de théâtre demeure vivant à côté des expériences dramaturgiques des metteurs en scène actuels : Jean-Claude Grumberg (*L'Atelier*), Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*) ou Jean-Claude Brisville (*Le souper*).

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

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

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

Le roman d'approfondissement psychologique initié par Maurice Barrès ou Paul Bourget, va trouver deux maîtres avec Marcel Proust et son œuvre fondatrice sur la fonction du roman et le jeu de la mémoire (*À la recherche du temps perdu*), et André Gide, également poète (*Les Nourritures terrestres*) et autobiographe (*Si le grain ne meurt*) qui met en scène l'acte gratuit (*Les caves du Vatican*) et qui transforme la structure narrative dans *Les Faux-monnayeurs*. Ce questionnement psychologique va déboucher à la génération suivante sur le sentiment de l'absurde avec le

personnage de Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus ou le Roquentin de *La Nausée* existentialiste de Jean-Paul Sartre. Des auteurs moins prestigieux peuvent leur être associés comme Valéry Larbaud (*Fermina Márquez*) ou Paul Morand (*L'Homme pressé*).

Le poids des événements historiques va aussi orienter certains romanciers vers l'engagement en exaltant les héros politiques et guerriers comme André Malraux dans *La Condition humaine* ou *L'Espoir*, Antoine de Saint-Exupéry dans *Vol de nuit* ou *Terre des hommes* ou Albert Camus dans *La Peste*. À l'opposé apparaît le type du antihéros à la manière du Bardamu de Louis-Ferdinand Céline ballotté par les événements et confronté au non-sens du monde oppresseur des faibles sur tous les continents dans *Voyage au bout de la nuit*.

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

La recherche formelle devient systématique avec le courant que l'on a appelé « le nouveau roman » des années cinquante aux Editions de Minuit : ces « romanciers de laboratoire » œuvrent à la disparition du narrateur, du personnage, de l'intrigue, de la chronologie au bénéfice de la subjectivité et du désordre de la vie, de la présence brute des choses avec surtout Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*), Michel Butor (*La modification*), Claude Simon (*La route des Flandres*) et Nathalie Sarraute (*Le Planétarium*) qui se différencient alors nettement des romanciers traditionnels comme Françoise Sagan (*Bonjour tristesse*), Hervé Bazin (*Vipère au poing*), Henri Troyat (*La lumière des justes*) ou Robert Sabatier (*Les Allumettes Suédoises*) ou encore François Nourissier (*Allemande*).

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

Le siècle est également riche de la profusion des formes populaires issues du XIX^e siècle comme le roman policier peu à peu influencé par le roman noir américain avec Georges Simenon, (*Le chien jaune*), Boileau-Narcejac (*Celle qui n'était plus*), Léo Malet (*Nestor Burma et le monstre*), Jean Vautrin (*Canicule*), Jean-Patrick Manchette (*Le Petit bleu de la côte Ouest*), Didier Daeninckx (*La mort n'oublie personne*), Philippe Djian (*Bleu comme l'enfer*), Jean-Christophe Grangé (*Les Rivières pourpres*)... Le roman historique se multiplie avec Maurice Druon (*Les Rois maudits*), Gilles Lapouge (*La bataille de Wagram*), Robert Merle (*Fortune de France*) ou Françoise Chandernagor (*La Chambre*). Abondent aussi les récits de voyage et d'aventure (Henry de Monfreid - *Les secrets de la mer Rouge*) et les romans d'action et d'exotisme avec Jean Lartéguy (*Les centurions*), Jean Hougron (*La nuit indochinoise*) ou encore Louis Gardel (*Fort-Saganne*). La science-fiction et le fantastique produisent également un nombre très important d'œuvres avec René Barjavel (*La Nuit des temps*), Michel Jeury (*Le Temps incertain*), Bernard Werber (*Les Fourmis*), qui ont cependant une certaine difficulté à concurrencer les œuvres traduites.

La veine égocentrique est, elle aussi, très productive avec des formes plus ou moins innovantes d'autobiographie avec Marcel Pagnol (*La Gloire de mon père*), Simone de Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*), Jean-Paul Sartre (*Les mots*), Julien Green (*Terre lointaine*), Nathalie Sarraute (*Enfance*), Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*), Marguerite Yourcenar (*Archives du Nord*) ou Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*) et l'écriture de soi s'associe au roman dans le genre assez vague de l'autofiction avec Patrick Modiano (*Rue des boutiques obscures*), Annie Ernaux (*La Place*), Jean Rouaud (*Les champs d'honneur*), Christine Angot (*Sujet Angot*).

Terminons ce survol du roman français du XX^e siècle en notant l'apport, d'une certaine façon fondateur, de l'inspiration de l'ailleurs avec quelques noms de la période récente comme Réjean Ducharme (*L'Hiver de force*), Tahar Ben Jelloun (*La Nuit sacrée*) ou Ahmadou Kourouma (*Allah n'est pas obligé*). À noter également, l'émergence d'une génération d'écrivains inspirés par le bouillonnement littéraire du XX^e siècle, Frédéric Beigbeder en est un bon représentant ; son étude, presque sociologique de la jet set et des différents milieux noctambules, apporte une fraîcheur et un humour grinçant que l'on retrouve chez Michel Houellebecq ou Amélie Nothomb (*Francophone belge*), chacun dans un registre différent traduisant les peurs, les joies et les angoisses d'un siècle qui s'achève.

Cours 2.

Les mouvements d'Avant-garde

L'image au XX^e siècle

Fauvisme. Le fauvisme est un courant de peinture du début du XX^e siècle. Tiré d'une expression du journaliste Louis Vauxcelles, il débuta historiquement à l'automne 1905, lors du Salon d'automne qui créa scandale, pour s'achever moins de cinq ans plus tard, au début des années 1910. En fait, dès 1908, il est déjà à son crépuscule. Son influence marqua néanmoins tout l'art du XX^e siècle, notamment par la libération de la couleur. Le précurseur du fauvisme était Henri Matisse, mais d'autres artistes, comme André Derain, Maurice de Vlaminck ou encore Georges Braque en ont fait partie.

Le fauvisme est caractérisé par l'audace et la nouveauté de ses recherches chromatiques. Les peintres avaient recours à de larges aplats de couleurs violentes, pures et vives, et revendiquaient un art fondé sur l'instinct. Ils séparaient la couleur de sa référence à l'objet afin d'accentuer l'expression et réagissaient de manière provocatrice contre les sensations visuelles et la douceur de l'impressionnisme. Plusieurs influences communes peuvent être reconnues dans les œuvres de ses artistes.

Nous assistons, aux alentours de 1900, à un retour imposant de la couleur qui s'avèrera d'autant plus violent que cette couleur semble avoir difficilement supporté l'éclipse assez courte que lui ont fait subir les nabis. Les conceptions lumineuses du « pleinairisme » ensoleillé des impressionnistes se sont effacées devant les faibles éclairages de la lampe des Nabis. Des scènes d'intérieur, des tonalités volontairement assourdies et fidèles au jeu de nuances timides et discrètes, de grands aplats colorés, de radieuses illuminations, d'éclatantes architectures, des scènes de



Henri Matisse, *Les coquelicots*, 1914

de famille sagement bourgeoise à travers la lumière factice du jour venue de fenêtres disparaissant sous des rideaux...

Les impressionnistes constituent la première source. Leurs touches particulières, qui juxtaposent des couleurs pures au lieu de les mélanger, laissant à l'œil du spectateur le soin d'effectuer un travail de recomposition, sont reprises par Matisse, qui fut élève de Paul Signac et qui les transmet à son tour à Derain. *Luxe, calme et volupté* en est un exemple emblématique. Manguin lui-même est à la fois proche de Matisse et de Signac ou Cross, peintres divisionnistes s'il en est, tandis que Camoin fait directement référence à Manet par la concision de son dessin.

Les couleurs cristallines impressionnistes sont également reprises, notamment par Manguin, dont la palette est dominée par des tons jaunes et orangés lumineux. Raoul Dufy, quant à lui, reprend

fréquemment le thème de la *Rue Montorgueil* de Monet, dans ses *14 juillet au Havre* ou *Rue pavoisée*. Le déploiement des drapeaux en travers de la rue est prétexte au déploiement de la couleur, ce que Monet avait déjà remarqué, et que Marquet avait utilisé la même année (*14 juillet au Havre*). Néanmoins, la composition, avec les lignes des drapeaux qui s'entrecroisent, est très novatrice.

C'est, de ce fait, une revanche forte des couleurs, des lumières et du plein air qui va éclater et qui va entraîner dans la peinture des bouleversements dont il est alors difficile de prévoir les conséquences. C'est donc au Salon d'Automne, alors qu'une salle avait été réservée aux œuvres du nouveau groupe d'artistes, que les mots de : « scandale, fumisterie, démente, ignorance » avaient accueilli les tentatives tumultueuses de ces jeunes gens. Le critique Louis Vauxcelles, parlant de la petite tête d'un enfant d'inspiration florentine, œuvre du sculpteur Marquet, la désigna comme : « Donatello au milieu des fauves ». Cette expression fit fortune et fut utilisée pour définir ce mouvement de Fauvisme.

De très jeunes peintres, quelque époque à laquelle ils appartiennent, n'ont jamais rejeté cette parole de l'Écriture : « Il faut tuer ce qui nous précède ». Or, c'est aux alentours de leur vingtième année et sur leurs professeurs que ces jeunes fauves se firent leurs premières dents. À la suite d'une sorte de hasard, l'Académie Julian et l'École des Beaux-Arts virent les apparitions successives de Marquet, Rouault, Camoin, Manquin, Dufy, Braque et à l'atelier Carrière celles de Matisse, Puy, Derain, Laprade, Chabaud parmi les plus valeureux du groupe.

Dufy, Marquet, Mérodack-Jeanne ou Girieud utilisent plutôt la technique de Gauguin, avec de grands aplats. Matisse et Derain n'hésitent pas non plus à s'en servir, et oscillent parfois entre les influences pointillistes et de Gauguin. Dans *Japonaise au bord de l'eau* Matisse montre cette hésitation, en utilisant des touches assez longues quoique distantes l'une de l'autre, et même, à certains moments, des aplats. De même, Derain compose parfois ses toiles avec de larges rubans de couleurs (*Le faubourg de Collioure*, 1905), alors que, dans des œuvres contemporaines (*Bateaux dans le port de Collioure*, *Effets de soleil sur l'eau*), il n'utilise que de petites touches juxtaposées.

Le style de Gauguin se retrouve dans un autre élément : l'utilisation du cerne autour des personnages. Celui-ci est particulièrement visible dans *la danse* d'André Derain. Matisse serait, dans son enthousiasme prononcé pour la couleur et pour la matière, à l'origine de ce mouvement. Il s'attache à lui seul à développer en profondeur certaines données du Fauvisme, notamment lorsque ses compagnons de la première heure abandonnent la nouvelle esthétique pour retourner à des conceptions plus traditionnelles. L'influence de Matisse, autant en France qu'à l'étranger, sur sa génération autant que sur les suivantes, est due à l'universalité d'un art prestigieux qui déborda largement les données propres du Fauvisme plutôt qu'à sa position de chef d'école. C'est sous la conduite de Matisse et aussi sous l'influence de Van Gogh que les futurs fauves (Vlaminck, Derain, Manguin...) expriment dans leurs envois au Salon d'Automne un farouche et virulent enthousiasme pour les joies dynamiques des tons les plus crus. Tout de même conscients de cette fragilité de la

couleur, ils réagissent contre un Impressionnisme auquel ils reprochent comme Cézanne, Renoir ou Gauguin son manque de structure, son refus de la notion de permanence. D'autre part les fauves se proposent d'imaginer une réalité plus authentique que celle des apparences, construite solidement par les tons purs. Cette imagination de la réalité a comme source selon Matisse : des chocs émotifs, survenus comme des coups de foudre ou autres images dans le cerveau du Poète. La nouvelle esthétique s'appuie sur des thèmes précis comme l'opposition aux nuances de la palette impressionniste, le goût du monumental, le refus de l'évocation réaliste de la nature et les recherches de transpositions de la couleur. On trouve des visions féériques et multicolores de ciels verts, de fleurs rouges vermillon, d'arbres couleur citron, de visages vert émeraude et ceci, dans l'intention de substituer aux harmonies mesurées mais conventionnelles de l'écriture traditionnelles, des polyphonies colorées par l'emploi de la couleur telle que sortie des tubes que Derain comparera à des cartouches de dynamite.

Cézanne aussi est une source d'inspiration importante. Dans *La Gitane* de 1905, peinte à Saint-Tropez, Matisse reprend ainsi la géométrisation du corps des personnages caractéristique du solitaire d'Aix. Derain quant à lui s'en inspire dans *La danse*, pour mener sa réflexion sur la place de la figure humaine dans un paysage, autant que dans *Les baigneuses* de 1907, pour styliser ses figures. De même, la composition du *Port de Collioure*, très réfléchi, fait beaucoup penser à Cézanne.

Chez Vlaminck, c'est plutôt l'héritage de Van Gogh que l'on retrouve, comme le montre *Partie de campagne* réalisée en 1907. Bien qu'hostile aux institutions muséales, il avait découvert cet artiste lors d'une exposition en 1901 chez Bernheim-Jeune, ce qui avait définitivement orienté sa carrière vers la peinture. C'est d'ailleurs à cette même exposition que Derain le présenta à Matisse.

Cette phrase est révélatrice de l'état d'esprit de l'artiste. Il a d'ailleurs toujours refusé de passer pour tel et décida de se former lui-même. Il aime les séduisantes imageries pour leur évocation haute en couleurs, leurs oppositions décidées, pour ce lyrisme léger. Son sentiment de la nature s'affirme aussi comme condition populaire. Sa nature est romancée. Derain le qualifiait comme étant « le plus peintre d'entre nous ». Bien plus que le roman, que la musique, la peinture correspondait chez lui au besoin d'une matière plus concrète capable d'exprimer toute la sensualité d'un empirisme naturel.

André Derain effectue sa première contribution au mouvement par une adhésion au principe de l'organisation d'un espace réalisé en fonction de la surface de la toile. Il manifeste à ses débuts un certain esprit d'indécision originaire de son instinct de peintre et d'une culture très étendue ainsi que d'un conflit entre les deux notions. Cette condition là s'aggrava du fait que Matisse et Vlaminck présentent, l'un avec sa prudence, l'autre avec son instinct non contrôlé, deux tendances dont il percevait les effets successifs contraignants. Les amis de Derain connaîtront en lui un maître du pinceau, une touche puissante, une aisance sereine et avec une sûreté des nuances et aux accents purs et décidés déjà à une virtuosité surprenante, portant la marque d'un tempérament sensuel.

Tout ceci s'exprime donc d'abord par un coloris exubérant donc Derain va s'attacher à pousser l'intensité à un paroxysme dont Vlaminck lui même demeurera le premier surpris, dans une intention de réaliser des harmonies plutôt que des symphonies colorées. Derain est donc le premier à remarquer que la technique des fauves pouvait construire mais pas architecturer une toile. Il est très curieux mais pas forcément audacieux et on s'en apercevra quand le Cubisme l'invitera à surpasser les limites que son instinct le poussait à franchir mais que son esprit le contraindra finalement à respecter. Il avait pressenti qu'il existe deux cultures : celle qui devient constructive si assimilée, et celle qui ne constitue qu'un simple ornement de l'esprit. C'est à ce dilemme que son œuvre se heurte. Si ces hésitations l'ont privé d'une originalité qu'il souhaitait éventuellement, elles ont contribué chez lui à des réussites éclatantes, notamment dans ses compositions fauves.

Enfin, une dernière influence : celle des « arts premiers », océanien et africain. Ces arts exotiques, très décriés au XIX^e siècle pour leur « laideur » et remis à l'honneur par Gauguin, sont collectionnés par les artistes qui les découvrent lors des expositions universelles. De nombreuses œuvres présentent des personnages aux visages stylisés en forme de masque, comme c'est le cas par exemple pour *La Gitane* de Matisse.

Les Fauves s'avisent d'ordre, de mesure dans un domaine où ils redoutent les pires excès, les pires erreurs. Ils usèrent d'un moyen étonnamment brillant : charger la couleur d'organiser sa propre discipline. Le sujet n'est considéré que sous l'angle de sa seule fonction plastique et désormais, le degré d'intensité du ton, la mesure des surfaces peintes, la répartition des blancs, la distribution des cernes expressifs, le développement des arabesques inspirées favorisent la cohésion et l'équilibre souhaités. L'éternel problème de la profondeur et de l'illusion de l'espace est résolu par la puissance et le choix de la place des tons. La lumière n'est plus source d'éclairage, mais d'intensité et tout accident est rejeté au bénéfice de l'essentiel. La simplification est la garantie de la multiplicité des tons. Une toute nouvelle grammaire est imaginée, codifiée selon des logiques personnelles et sans doute l'intention suprême de l'artiste reste de retrouver la sensation première du choc éprouvé et les fauves entendaient laisser l'instinct s'organiser de façon à ne pas trahir la liberté qu'il avait prise vis-à-vis de l'objet de son émotion. Les fauves ne veulent plus compromettre leurs chances d'être compris.

Ce mouvement ne durera cependant que le temps de voir surgir quelques œuvres magnifiques de lyrisme et de couleurs. La dispersion rapide des fauves atteste que la tentative ne fut pas menée au bout de ses conséquences. Il existe une marge qui reste considérable entre ce que les fauves voulaient être et ce qu'ils sont devenus. Matisse commença à sentir les limites du mouvement et il n'osa pas les franchir, de peur de rompre avec une réalité traditionnelle de la nature dont il ne pouvait se passer. Finalement, le fauvisme s'affirme plus comme une technique qu'une esthétique.

L'impressionnisme est un mouvement pictural français né de l'association de quelques artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Fortement critiqué à ses débuts, ce mouvement se manifesta notamment de 1874 à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. L'impressionnisme est notamment caractérisé par une tendance à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes climatiques, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses, et à les reporter directement sur la toile. L'impressionnisme eut une grande influence sur l'art de cette époque, la peinture bien sûr, mais a aussi la littérature et la musique.



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872

Jusqu'au début du XIX^e siècle, l'art pictural officiel en France est dominé par l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui fixe, depuis sa création sous le règne de Louis XIV, les règles du bon goût, aussi bien pour les thèmes des tableaux que pour les techniques employées. L'Académie privilégie l'enseignement du dessin, plus simple à définir dans un corps de doctrine bien structuré pour lequel la copie des modèles de la sculpture antique constitue un idéal de beauté. La couleur, considérée depuis Aristote comme un accident de la lumière, se prêtait beaucoup moins bien à une pédagogie structurée. Aussi n'était-elle pas, à l'époque, enseignée au sein de l'Académie elle-même, mais dans des ateliers extérieurs à celle-ci.

Cependant le XVIII^e siècle avait déjà marqué une évolution significative. La couleur était déjà à la mode, même à l'Académie, François Boucher, pourtant l'un de ses membres en est un exemple. Dans les œuvres d'Antoine Watteau également académicien, des critiques avertis voient des signes avant-coureurs de l'impressionnisme. Même si le début du XIX^e siècle vit le retour du néo-classicisme, un vent de liberté avait soufflé sur la peinture dans le choix de thèmes ou dans la manière de traiter le dessin avec par exemple Johann Heinrich Füssli ou George Romney. Au début du XIX^e siècle, William Blake ou Francisco de Goya et même Eugène Delacroix avaient déjà posé les bases d'une nouvelle façon de peindre.

Avec l'invention du tube de peinture souple par l'industrie à partir de la moitié du XIX^e siècle, de jeunes peintres parisiens sortent des ateliers. Influencés notamment par le réalisme des œuvres de Gustave Courbet, ces artistes privilégient les couleurs vives, les jeux de lumière et sont plus intéressés par les paysages ou les scènes de la vie de tous les jours que par les grandes batailles du passé ou les scènes de la Bible. Soudés par les critiques parfois très violentes subies par leurs œuvres, ainsi que par les refus successifs du Salon de Paris, institution majeure de la peinture de l'époque, ces jeunes artistes commencent à se regrouper pour peindre et discuter. Parmi ces pionniers, on compte notamment Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley et Frédéric Bazille, bientôt rejoints par Camille Pissarro, Paul Cézanne et Armand Guillaumin.

En 1863, l'empereur Napoléon III décrète la tenue d'un *Salon des Refusés* regroupant les œuvres n'ayant pu être présentées au salon de Paris. C'est là qu'est présenté le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, qui fait scandale, car il représente une femme nue dans un contexte contemporain (les nus féminins mythologiques ou allégoriques sont légion dans la peinture de l'époque) met le feu aux poudres. Les critiques sont très violentes, une grande partie du public se déplace uniquement pour se moquer des œuvres exposées. Pourtant, les visiteurs des *Refusés* sont plus nombreux cette année-là que ceux du véritable Salon.

Devant les refus successifs, d'organiser un autre salon des Refusés, un groupe d'artistes parmi lesquels Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Berthe Morisot et Edgar Degas décident de constituer la *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs* en avril 1874 pour organiser leur propre exposition, dans l'atelier du photographe Nadar. Regroupant les œuvres de trente-neuf artistes, parmi lesquels le précurseur Eugène Boudin dont l'exemple persuada Monet de tenter de peindre « sur le motif » en plein air, l'exposition est la première des huit qui auront lieu entre 1874 et 1886.



Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869

Une fois encore, le groupe essuie des critiques très violentes, qui ne parviennent pas à l'éviction des artistes. Ainsi, un article sarcastique du critique et humoriste Louis Leroy dans la revue le *Charivari*, dans lequel il tourne en dérision le tableau de Monet intitulé *Impression soleil levant*, donne au mouvement son nom : « L'Impressionnisme ». Le terme est bientôt repris par le public et par les artistes eux-mêmes, bien que ceux-ci estiment être rapprochés par leur esprit révolutionnaire bien plus que par la réalité de leur art.

Pour cette raison, de nombreuses dissensions existent au sein du groupe. Ainsi, Degas continue à affirmer la domination du dessin par rapport à la couleur, et se refuse à peindre en plein air. Il y aurait lieu cependant de nuancer cette légende d'un Degas n'aimant pas la peinture de plein air : dans une lettre à Valernes, il écrit : « Ah ! si j'avais eu plus de temps pour peindre sur nature ! » Vollard raconte que Degas lui répondit, alors qu'il lui faisait remarquer que Renoir faisait de la peinture de plein air : « Renoir, ce n'est pas la même chose ; il peut faire tout ce qu'il veut. » Sa nièce, Jeanne Fèvre, souligne que Degas avait une mémoire visuelle prodigieuse et qu'il pouvait peindre en atelier des paysages qu'il avait eu sous les yeux quelques jours auparavant. Renoir quitte le mouvement au cours des années 1880, avant de le rejoindre à nouveau, sans jamais regagner totalement la confiance de ses membres. Edouard Manet lui-même, qui fut l'un des fondateurs du groupe, se refuse à exposer ses œuvres avec les autres impressionnistes, préférant continuer à insister auprès du Salon de Paris.

Son exemple est suivi : déjà diminué par la mort de Frédéric Bazille lors de la guerre franco-allemande de 1870, le groupe est marqué par les défections de Cézanne, Renoir, Sisley et Monet, qui quittent les Expositions impressionnistes pour le Salon. Miné par les disputes au sujet du statut de membre, le groupe des Impressionnistes finit par se séparer en 1886 lorsque Paul Signac et Georges Seurat montent une exposition concurrente. Pissaro aura été le seul artiste présent aux huit Expositions Impressionnistes.

Malgré tous ces désaccords, les artistes impressionnistes gagnent peu à peu les faveurs du public et de leurs pairs, notamment grâce à l'aide du marchand d'art Paul Durand-Ruel, qui les fait exposer à Londres et New York. Mais cette réussite ne profite pas à tous : si Renoir finit par accéder à une relative sécurité financière en 1879, suivi par Monet au début des années 1880 et Pissarro dans les *Les peintres impressionnistes*, qui se veulent - avant tout - peintres du *concret* et du *vivant*, choisissent leurs sujets dans les paysages ou les scènes quotidiennes de la vie contemporaine librement interprétés et recréés selon la vision et la sensibilité personnelle de chacun d'eux. Travaillant « sur le motif », comme souvent les peintres de l'école de Barbizon, comme certains paysagistes anglais, comme Eugène Boudin ou Johan Barthold Jongkind, ils poussent très loin l'étude du plein air, font de la lumière et de ses jeux l'élément essentiel et mouvant de leur peinture, écartant les teintes sombres et les nuances élaborées pour utiliser des couleurs pures que fait papilloter une touche très divisée. Peintres d'une nature changeante, d'une vie simple et tranquille saisie dans la particularité et la vérité de l'instant, ils sont indifférents à la recherche, chère aux classiques, de l'idéal du beau et de l'essence éternelle des choses. Parmi les principaux représentants du courant impressionniste il faut citer Claude Monet, Camille Pissarro et Alfred Sisley, qu'accompagnent d'autres artistes dont les personnalités respectives évolueront de façon nettement distincte : Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot, Armand Guillaumin, Édouard Manet, Mary Cassatt, Gustave Caillebotte, etc. ainsi que Frédéric Bazille qui mourut avant la reconnaissance du public.

Alors que Camille Corot prétendait rester étranger au mouvement, il est souvent considéré comme le premier impressionniste : « Il y a un seul maître, Corot Nous ne sommes rien en comparaison, rien », selon Claude Monet en 1897 ; « Il est toujours le plus grand, il a tout anticipé... » Edgar Degas.



Edgar Degas, *La Classe de danse*, 1874

L'impressionnisme est un point de départ pour Georges Seurat et Paul Signac, maîtres du pointillisme, pour Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent Van Gogh ainsi que pour de nombreux « postimpressionnistes », en France (notamment L. Boisaubert, qui a peint le *Port du Havre sous le brouillard* en 1887) et à l'étranger comme Jean Peské.

Le terme d'impressionnisme est aussi employé, par extension, dans le domaine de la littérature, pour caractériser par exemple les romans du chantre de Monet, Octave Mirbeau, qui sont marqués au coin de la subjectivité. Il gagne même la critique musicale, qualifiant les œuvres de Claude Debussy et, plus généralement, celles de tous les compositeurs préoccupés par la perception subjective des couleurs sonores et des rythmes : Maurice Ravel, Paul Dukas, Erik Satie, Albert Roussel, etc. Les musiciens impressionnistes mirent à l'honneur la liberté de la forme, de la phrase et du langage harmonique.

L'impressionnisme se singularise par le fait que l'on peut parler de l'œuvre sans avoir besoin de références extérieures, à la différence de l'art antique qui est basé sur la mythologie, et de l'art roman sur l'histoire sainte. Citons en exemple le tableau *Olympia* de Manet qui explore un thème traditionnel, mais de manière choquante pour cette période : Vénus est représentée en demi-mondaine de l'époque et le peintre travaille uniquement la peinture (couleurs). Cette vision non réaliste fera sa naissance avec l'art moderne.

Une autre influence importante fut celle des estampes japonaises (japonisme), qui étaient arrivées en France à l'origine sous la forme de papier d'emballage. La technique de ces estampes contribua de manière importante au choix d'angles « photographiques » et de compositions non conventionnelles, qui devaient devenir un mouvement impressionniste.

Edgar Degas était passionné de photographie et collectionnait les estampes japonaises. Sa toile *La classe de danse* témoigne de ces deux influences par sa composition asymétrique. Les danseuses du premier plan à gauche semblent avoir été prises sur le vif, dans des postures peu apprêtées, et le coin inférieur droit de la toile est occupé par une vaste surface de plancher vide.

L'expressionnisme est un mouvement artistique apparu au début du XX^e siècle, en Europe du Nord, particulièrement en Allemagne. L'expressionnisme a touché de multiples domaines artistiques : la peinture, l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, la musique, la danse, etc. L'expressionnisme fut condamné par le régime nazi qui le considérait comme un « art dégénéré ».

L'expressionnisme est la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. Les représentations sont souvent fondées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive. Celles-ci sont le reflet de la vision pessimiste que les expressionnistes ont de leur époque, hantée par la menace de la Première Guerre mondiale. Les œuvres expressionnistes mettent souvent en scène des symboles, influencées par la psychanalyse naissante et les recherches du symbolisme.

Au début du XX^e siècle, ce mouvement profondément ancré dans l'Europe du Nord est une réaction à l'impressionnisme français. Alors que l'impressionnisme est encore à décrire la réalité physique, l'expressionnisme allemand lui ne s'attache plus à cette réalité et la soumet aux états d'âme de l'artiste.

L'impressionnisme rompt aussi avec l'impressionnisme à travers une forme très agressive : des couleurs violentes, des lignes acérées. Il s'inscrit alors dans la continuité du fauvisme qui commence à s'épuiser et dont les principaux représentants s'éloignent plus ou moins brutalement : Matisse, Marquet, Van Dongen, Braque, Derain, Friesz et Vlaminck. Pour autant l'expressionnisme n'est pas vraiment un mouvement ou une école mais davantage une réaction contre l'académisme et la société. Les artistes expressionnistes resteront souvent isolés. *Le Cri* du peintre Edvard Munch, ou *La Guerre* d'Otto Dix



Van Gogh : *La Nuit étoilée*, 1889

sont des tableaux représentatifs du genre expressionniste en peinture. En musique, les symphonies de Dmitri Chostakovitch sont d'esprit expressionniste à partir de la fin des années 1920

On peut rattacher les peintres des XV^e et XVI^e siècles Matthias Grünewald et Le Greco à la tendance expressionniste, mais en pratique le terme s'applique essentiellement aux œuvres du XX^e siècle. Les premiers éléments annonciateurs de l'expressionnisme apparaissent à la fin du XIX^e siècle, en particulier dans la toile d'Edvard Munch *Le Cri* ainsi que dans l'évolution des travaux de Van Gogh. Le critique d'art Wilhelm Worringer, en 1908, est le premier à parler d'« expressionnisme ». L'expressionnisme éclot par ailleurs alors que la technique photographique se perfectionne et que le rapport de l'art à la réalité s'en trouve profondément modifié. L'art pictural perd sa fonction de moyen privilégié de reproduction de la réalité objective ce qui renforce sa composante subjective et lui permet progressivement de s'affranchir des normes.

Cubisme. Le cubisme est un mouvement artistique qui s'est développé principalement de 1907 à 1914 à l'initiative des peintres Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier et Fernand Léger. La période la plus innovante du cubisme fut avant 1914. Après la Première Guerre mondiale, avec le soutien apporté par Léonce Rosenberg, le cubisme redevient une question centrale pour les artistes, et continue en tant que tel jusqu'au milieu des années 1920 lorsque son statut d'avant-garde est rendu douteux par l'avènement de l'abstraction géométrique et du surréalisme. Picasso, Braque, Gris, Léger, Gleizes et Metzinger, tout en développant d'autres styles, retournent périodiquement au cubisme, même bien après 1925.

Le terme cubisme provient d'une réflexion d'Henri Matisse, relayée par le critique d'art Louis Vauxcelles, qui, pour décrire un tableau de Braque, parla de « petits cubes ». Auparavant, dans un contexte similaire, le critique Louis Chassevent, dans son article de 1906 sur "Les Artistes indépendants", définit alors Jean Metzinger comme "un mosaïste comme Signac, mais il est plus précis dans sa découpe des cubes de couleurs, qui semblent avoir été fabriqués par une machine".

L'usage général du terme « cubisme » date de 1911, principalement en référence à Metzinger, Gleizes, Delaunay et Léger. En 1911, le poète et critique Guillaume Apollinaire a accepté le terme

au nom d'un groupe d'artistes invités à exposer au Indépendants de Bruxelles. Du "Cubisme" dans un effort de dissiper la confusion qui fait rage autour du mot, et comme un moyen de défense majeur du cubisme (qui avait causé un scandale public à la suite du Salon des Indépendants de 1911 et le Salon d'Automne de 1912). Clarifiant leurs objectifs en tant qu'artistes, ce travail a été le premier traité théorique sur le cubisme et il reste encore la plus claire et plus intelligible. Le résultat, non seulement une collaboration entre ses deux auteurs, reflète des discussions du cercle d'artistes qui se sont réunis à Puteaux et Courbevoie. Il reflète les attitudes des « artistes de Passy », qui comprenait Picabia et les frères Duchamp, à qui certaines de ses passages ont été lus avant publication. Le concept développé dans *Du cubisme* d'observer un sujet à partir de différents points dans l'espace en même temps, c'est-à-dire, l'acte de se déplacer autour d'un objet pour le saisir à partir de plusieurs angles successifs fusionnés en une seule image (des points de vue multiples ou la perspective mobile), est maintenant un phénomène généralement reconnu pour décrire le cubisme.

Le manifeste *Du cubisme* par Metzinger et Gleizes a été suivi en 1913 par *Les Peintres cubistes*, une collection de réflexions et de commentaires de Guillaume Apollinaire. Apollinaire avait été étroitement associé à Picasso depuis 1905, et à Braque depuis 1907, mais a donné autant d'attention à des artistes tels que Metzinger, Gleizes, Delaunay, Picabia et Duchamp.

Le cubisme prend sa source dans une lettre de Cézanne à Émile Bernard, du 15 avril 1904, de laquelle sera tirée une phrase souvent répétée pour justifier les théories cubistes: «Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. » Cependant la suite de cette phrase est souvent occultée : « Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater Omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme

suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air ». Le Cubisme est sans doute le mouvement le plus décisif de l'histoire de l'art contemporain. Héritant des recherches de Cézanne sur la création d'un espace pictural qui ne soit plus une simple imitation du réel, et des arts primitifs qui remettent en cause la tradition occidentale, le Cubisme bouleverse la notion de représentation dans l'art. Comme le dit John Golding, historien de l'art et spécialiste de ce mouvement, « le



cubisme est un langage pictural absolument original, une façon d'aborder le monde totalement neuve, et une théorie esthétique conceptualisée. On comprend qu'il ait pu imprimer une nouvelle direction à toute la peinture moderne ».

Le cubisme veut aussi se justifier et se rattacher à Cézanne par la recherche d'une solidité et d'une densité en réaction aux recherches des effets lumineux et atmosphériques des Impressionnistes qui, du moins dans un certain nombre de paysages, tendent à noyer et étherer les volumes dans des papillonnements de couleurs. Mais là encore, c'est sans doute aller au-delà de ce que prônait Cézanne.

C'est donc vraisemblablement sur un malentendu qu'à partir de 1907 et les *Demoiselles d'Avignon* ou *Bordel d'Avignon* (considérées généralement comme le premier tableau cubiste) Picasso et Braque appliqueront leurs théories, non seulement aux paysages mais aussi aux natures mortes et à la figure humaine.

À partir de 1910, avec ce que l'on nommera le « cubisme analytique », ces deux peintres vont affirmer une rupture avec la vision classique déjà entamée depuis quatre ans. Ils abandonnent l'unicité de point de vue du motif pour en introduire de multiples sous des angles divers, juxtaposés ou enchevêtrés dans une même œuvre. Ils s'affranchissent de la perspective pour donner une importance prépondérante aux plans dans l'éclatement des volumes.

Grand admirateur de Cézanne, auquel il rêva de consacrer une longue étude qui ne vit jamais le jour, le poète Guillaume Apollinaire fut dès leurs débuts le défenseur des peintres cubistes. C'est lui qui leur inspira ou qui décela ou, plus vraisemblablement, qui imagina dans l'analyse de leurs œuvres, avec un certain lyrisme, une dimension métaphysique.

En 1908, il rédige la préface du catalogue de l'exposition du Cercle de l'art moderne du Havre dans laquelle il énonce *Les Trois Vertus plastiques*, reprise en introduction des *Peintres cubistes*. L'idéologie cubiste est entièrement contenue dans ce livre.

L'idée essentielle d'Apollinaire est la nécessité de la destruction de la notion d'un Dieu créateur remplacé par la notion que chaque homme est Dieu lui-même, dans la mesure où il prend conscience de sa divinité, et qu'en conséquence, les hommes n'ont aucune raison pour vouer un culte à la nature, qui n'est alors qu'un aspect minuscule, passager et périssable de l'Univers. La grande préoccupation d'Apollinaire est de voir, ainsi qu'il le dit, « la nature terrassée ». Il juge le culte de la nature comme le seul obstacle à la possession de ce qu'il nomme la « pureté », le seul obstacle à la conquête de l'absolu par l'humanité. Aux formes terrestres, il oppose « la grandeur des formes métaphysiques » ; « en deçà de l'éternité, écrit-il, dansent les mortelles formes de l'amour, et le nom de nature résume leur maudite discipline ».

Cette forme de révolution religieuse ou métaphysique au nom de l'art pictural, et aboutissant dans celui-ci à une rupture avec le respect de la nature, rupture avec la peinture ancienne et de tous les temps, déformation sans limites et non-figurativisme, fut contestée. Léon Gard, peintre et écrivain d'art, écrit : « La difficulté de la position d'Apollinaire est que la suppression du culte de la nature n'empêche pas cette nature d'exister, et n'empêche pas que nous en fassions partie. Le véritable obstacle à ce que nous, créatures de la nature, possédions l'absolu, n'est donc pas le culte de la nature mais la nature elle-même. Et si l'on pense, avec quelque apparence de raison, que la nature, aussi

grande qu'elle soit, n'est pas l'absolu, il faut aussi penser que les créatures de la nature ne peuvent considérer l'absolu qu'à travers la nature en remontant à son créateur ».

Le cubisme, comme le souligne Apollinaire dans *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques* (1913), a ouvert la voie de l'abstraction (orphisme, suprématisme, futurisme, rayonnisme, Bauhaus) et de l'art conceptuel (Dada), bien que le cubisme n'ait pas produit d'œuvres totalement dénuées de lien avec la réalité. D'une façon plus générale, presque tous les artistes importants qui réussirent à trouver un style personnel avant la Première Guerre mondiale, seront passés à un moment ou à un autre, par une phase cubiste (Marcel Duchamp, Francis Picabia, František Kupka, Robert Delaunay, Piet Mondrian, Léopold Survage, Kurt Schwitters, Alfred Reth).

Cours 3.

Le Futurisme

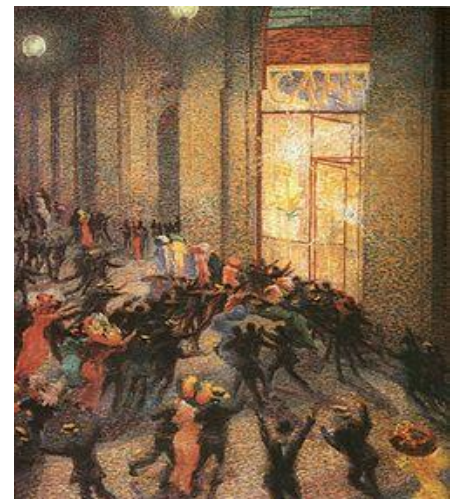
Le futurisme est un mouvement littéraire et artistique européen du début du XX^e siècle (de 1904 à 1920), qui rejette la tradition esthétique et exalte le monde moderne, en particulier la civilisation urbaine, la machine, la vitesse.

Le futurisme est né en Italie autour du poète Filippo Tommaso Marinetti (*Manifeste du futurisme*). Auteurs de deux manifestes en 1910, les premiers peintres du mouvement, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Luigi Russolo, empruntent à la technique divisionniste et au cubisme pour faire interférer formes, rythmes, couleurs et lumières afin d'exprimer une « sensation dynamique/énergique », une simultanéité des états d'âme et des structures multiples du monde visible.

Le futurisme prône l'amour de la vitesse (Luigi Russolo, *Dynamisme d'une automobile*) et de la machine (exalte la beauté des voitures), ainsi que la nécessité de la violence pour débarrasser l'Italie du culte archéologique du passé. Marinetti est le seul à pousser ses idées jusqu'à se réclamer du social-darwinisme en exaltant « la guerre - seule hygiène du monde ». Théoricien du « dynamisme plastique futuriste », Boccioni écarte les nouveaux média technologiques, tels le cinéma et la photographie. Il stigmatise les recherches du « photodynamisme futuriste » des frères Anton Giulio Bragaglia et Arturo Bragaglia, ainsi que le cinéma abstrait des frères Arnaldo Ginna et Bruno Corra, considérant que la main de l'artiste est l'instrument le plus apte à transmettre l'élan vital qui nourrit le monde moderne.

Plus qu'un mouvement, le futurisme devient un art de vivre et une véritable révolution anthropologique. Il touche la peinture, la sculpture, la littérature, le cinéma, la photographie, le théâtre, la mise en scène, la musique, le bruitisme, l'architecture, la danse, la typographie, les moyens de communication, et même la politique, la cuisine ou la céramique qui sera consacrée dans le dernier des manifestes futuristes de 1939.

Russolo et Pratella, à travers une théorisation de la notion de bruit, font l'apologie du son. Le bruit est en premier lieu ingérable et échappe à toute classification (par exemple, *le bruit d'une usine*). C'est ainsi qu'il se différencie du son, de la musique. À présent, l'analyse du bruit ou plutôt des bruits permet de le maîtriser. Voilà pourquoi Russolo et Pratella ont commencé à faire un classement du bruit, à chercher ses caractéristiques (chose à laquelle personne n'avait pensé auparavant).



Uberto Boccioni, *Rissa in galleria*, 1910

Cette nouvelle approche du phénomène sonore fait son apparition dans *L'Art des bruits (L'arte dei Rumori)*, manifeste contenu dans une lettre que Russolo adresse à Pratella en 1913. Cette analyse du bruit va être reprise par les Dadaïstes mais avec un point de vue différent : pas de notion d'agressivité ; puis au sein de la musique contemporaine par Edgar Varèse, Pierre Schaeffer et beaucoup d'autres créateurs, et enfin réintroduite dans la musique industrielle au début des années 1980 par Vivenza, musicien bruitiste, futuriste et neo-fasciste français d'origine italienne. En 1967, Enzo Benedetto publie le manifeste *Futurismo-oggi* qui propose de passer à la troisième étape artistique du mouvement : « *la première était la vitesse, la deuxième la course au ciel, la troisième sera la course à l'espace.* »

Les futuristes sont à l'origine du mouvement de la performance. Il s'agissait, à l'origine, pour les peintres d'appliquer leurs manifestes : ils associèrent alors peinture, théâtre et provocations. Ils prolongeaient leur œuvre en devenant objets d'art eux-mêmes par la gestuelle, et en développant un théâtre d'artistes-acteurs. À la suite de cela, ils approfondirent leurs manifestes, en s'inspirant du théâtre de variétés, parce que celui-ci n'avait ni traditions, ni maîtres, ni dogmes. Et, portés par leur admiration pour les machines, ils intégrèrent à leurs spectacles les notions de bruit avec la musique bruitiste, ainsi que la mécanisation de l'interprète. Ils recherchaient la continuité entre dispositif scénique et interprète, par les actions de simultanéité et de danse. Ils dénommèrent l'ensemble « théâtre synthétique ».

Dada

Le Dadaïsme est un mouvement intellectuel, littéraire et artistique qui, pendant la Première Guerre mondiale, se caractérisa par une remise en cause, à la manière de table rase, de toutes les conventions et contraintes idéologiques, esthétiques et politiques.

Ce mouvement met en avant un esprit mutin et caustique, un jeu avec les convenances et les conventions; son rejet de la raison et de la logique, et marque avec son extravagance notoire sa dérision des traditions et son art très engagé. Les artistes se voulaient irrespectueux, extravagants en affichant un mépris total envers les « vieilleries » du passé. Ils recherchaient à atteindre la plus grande liberté d'expression, en utilisant tout matériaux et supports possible. Ils avaient pour but de provoquer, et d'amener le spectateur à réfléchir sur les fondements de la société. Ils recherchaient également cette liberté dans le langage, qu'ils aimaient lyrique et hétéroclite.

Le terme *Dada* est inventé en février 1916 à Zurich (Suisse) par les poètes Hugo Ball, Tristan Tzara et les peintres Jean Arp, Marcel Janco et Sophie Taeuber-Arp. Ils investissent une grande taverne, celle de la Spiegelgasse 1 dans le quartier du Niederdorf, la transforment en café littéraire et artistique et la rebaptisent « Cabaret Voltaire ».

L'explication la plus courante de l'origine du mot est celle du hasard ludique : un dictionnaire ouvert et un coupe-papier qui tombe sur le mot « dada ». En réaction à l'absurdité et à la tragédie de

la Première Guerre mondiale et en opposition avec tous les mouvements se finissant en -isme, ils baptisent le mouvement qu'ils viennent de créer de ce nom. Dada n'est « ni un dogme, ni une école, mais plutôt une constellation d'individus et de facettes libres », précisait à l'époque Tristan Tzara. Hétéroclite et spontané, Dada s'est aussi imposé comme un mouvement sans véritable chef de file. Tous les dadaïstes étaient présidents .

Marc Dachy a donné de nombreuses versions de l'origine du mot, jusqu'à citer le peintre Paul Gauguin qui avait déclaré : « *Quant à moi, j'ai reculé dans mon enfance jusqu'à mon dada* » ; ainsi, selon Giovanni Lista, il y aurait une volonté délibérée d'ancrer le mouvement dans un retour aux valeurs de l'enfance : Hugo Ball, le fondateur du mouvement déclara, avant la guerre, qu'il devait « *sauver le petit cheval de bois* ». Il note dans son journal à la date du 18 avril 1916 : « *Dada signifie « oui, oui » en roumain, « cheval à bascule » et « marotte » en français. Pour les Allemands, c'est un signe de naïveté un peu folle, de lien très étroit entre la joie de la procréation et la préoccupation pour la voiture d'enfant* ».

Un peu avant la fin de la guerre, des mouvements Dadas sont créés dans les grandes villes allemandes Berlin, Hanovre et Cologne. Les différents « *Manifestes* » parviennent à Paris, malgré la censure et le « bourrage de crâne » contre tout « germanisme ».

Succédant à des révoltes individuelles et solitaires contre la civilisation occidentale Arthur Rimbaud a « *assis la beauté sur ses genoux et l'a trouvée amère* », cristallisée par l'épreuve du conflit de 1914-1918, la contestation culturelle de Dada se manifeste par la truculence provocatrice et la dérision, souvent au cours de manifestations publiques. Hannah Höch qui dessinait des patrons de couturier pour une revue, les utilisait en découpage sauvage pour en faire des collages politiques.

Pour la première fois, les femmes sont acceptées comme artistes à part entière, camarades de jeu et complices des manifestations, « traitées comme des collègues » et non plus seulement comme des amantes, des « amatrices douées » ou des « objets de sublimation dans l'art ».

En France, à partir de 1920, Dada s'essouffle, André Breton trouve que « *Dada tourne en rond* ». Louis Aragon, dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, fait mourir dada dès 1921-1922. Il dit aussi que les « *Vingt-cinq poèmes* » de Tristan Tzara « *l'avaient saoulé toute sa vie* ». En novembre 1921, la revue belge *Ça Ira !*, dans un numéro dirigé par Clément Pansaers, proclame que Dada est mort.

Selon l'historien Marc Dachy, le procès contre Maurice Barrès marque la décomposition véritable des dadaïstes. La « *Mise en accusation et jugement de Maurice Barrès pour crime contre la sûreté de l'esprit* » n'était pas sans déplaire à Tzara, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Erik Satie, ou Clément Pansaers, qui s'opposaient à l'idée d'un tribunal, et plus particulièrement d'un tribunal révolutionnaire. Tzara n'intervient que comme témoin, laissant à Breton le soin de diriger le procès. Le procès tourne rapidement en plaisanterie, ce qui n'était pas le souhait de Breton.

Le fondateur du mouvement quitte violemment la salle, aussitôt suivi par Picabia, et ses amis, au moment où Aragon commence son plaidoyer, plus contre le tribunal que contre Barrès, qui fut d'ailleurs condamné à vingt années de travaux forcés.

Au mois de juin suivant, le salon Dada organisé par Tzara à Paris est dédaigné par André Breton, et Marcel Duchamp refuse tout envoi pour cette exposition, à l'exception d'un télégramme avec les deux mots : « Pode Balle ».

La soirée Dada du 6 juillet 1923 organisée par Tristan Tzara au théâtre Michel marque la rupture définitive entre Dadaïstes et surréalistes (André Breton, Robert Desnos, Paul Éluard et Benjamin Péret). Face aux violentes interruptions des surréalistes : Breton, d'un coup de sa canne, casse le bras de Pierre de Massot, un journaliste (et non Tzara) appelle la police qui intervient. La soirée prévue le lendemain est annulée.

Tristan Tzara (1896-1963). Tristan Tzara, de son vrai nom Samuel Rosenstock, né le 16 avril 1896 en Roumanie, est un écrivain, poète et essayiste de langue roumaine et française et l'un des fondateurs du mouvement "Dada" dont il sera par la suite le chef de file.

Élevé dans une certaine aisance matérielle grâce au père qui est cadre dans une société d'exploitation pétrolière, Samuel connaît une enfance et une adolescence sans histoire. Il suit un cours sur la culture française dans un institut privé, s'éveille à la littérature au lycée Saint-Sava et s'inscrit en section scientifique pour le certificat de fin d'études au lycée Mihai-Viteazul. C'est un bon élève et ses professeurs notent son ouverture d'esprit et sa curiosité intellectuelle infatigable¹.

La littérature roumaine du début du XX^e siècle est fortement influencée par le symbolisme français. La revue *Literatorul* d'Alexandru Macedonski tout en proposant des poèmes de Charles Baudelaire, René Ghil, Maurice Maeterlinck ou Stéphane Mallarmé n'en combat pas moins la tradition romantique. Avec son camarade de lycée Marcel Janco, Samuel crée, en 1912, sa première revue, *Simbolul*, qui transpose en roumain les acquis du symbolisme, notamment de Maeterlinck, Laforgue et Verhaeren. Il s'imagine en « ange noir du symbolisme triomphant ». Il y publie l'un de ses premiers poèmes, *Sur la rivière de la vie*.

En 1915, il adopte le pseudonyme de Tristan Tzara : Tristan en référence au héros de l'opéra de Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, et Tzara parce que cela signifie « terre » ou « pays » en roumain. Tristan Tzara ne déteste pas « choquer le bourgeois ». Il fait paraître dans diverses revues des poèmes comme *Les Faubourgs*, où il évoque l'« ouragan dévastateur de la folie », ou bien *Doute*, qui insiste sur le rôle du hasard dans la création poétique : « J'ai sorti mon vieux rêve de sa boîte, comme tu prends un chapeau / Le sommeil est un jardin entouré de doutes / On en distingue pas la vérité du mensonge. »

Il se passionne pour l'œuvre d'Arthur Rimbaud, fait des *Galgenlieder* (*Les Chants du gibet*) de Christian Morgenstern son livre de chevet, tandis que le Bucarest intellectuel résonne des « pages bizarres » d'un certain Urmuz (en) (alias Demetru Demetrescu Buzau), dont Eugène Ionesco dira

qu'il était « une sorte de Kafka plus mécanique, plus grotesque, précurseur de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales de pensée et de langage ». Ayant obtenu son certificat de fin d'études, Tzara s'inscrit à l'université de Bucarest en mathématiques et philosophie (septembre 1914). Son ami Janco s'inscrit en polytechnique.

L'atmosphère provinciale de Bucarest ennueie Tzara qui rêve de partir. Contre l'avis de son père, mais encouragé par Janco qui le presse de le rejoindre à Zurich, il quitte la Roumanie pour la Suisse, pays neutre accueillant la jeunesse d'Europe refusant la guerre. Il s'inscrit à l'université en classe de philosophie. Mais l'ennui le gagne à nouveau : « les sensations de bien-être devinrent rares et tous les plaisirs étaient catalogués : les excursions, les cafés, les amis... » Il faut l'enthousiasme contagieux de Janco pour l'empêcher de retourner à Bucarest. Tzara rencontre l'Allemand Hugo Ball accompagné de sa femme Emmy Hennings, danseuse et chanteuse. Il se présente comme un révolutionnaire professionnel, disciple de Mikhaïl Bakounine, ayant quitté l'Allemagne pour cause d'incitations à l'émeute. Convaincu qu'en Suisse, il trouverait quelques jeunes gens comme lui avec la volonté de « jouir de leur indépendance », Ball confie à Tzara son projet d'ouvrir un lieu où se rassembleraient toutes les dissidences. Le 2 février 1916, paraît dans la presse zurichoise un communiqué annonçant la création d'un « centre de divertissement artistique » qui s'adresse à tout le monde sauf aux « petites mondanités de l'avant-garde ». Le rendez-vous est fixé dans une taverne de la Spiegelstrasse pour des soirées quotidiennes. Le 5 février, Ball, Hennings, Richard Huelsenbeck, Tzara et les peintres Jean Arp, Janco et Sophie Taeuber inaugurent le Cabaret Voltaire et transforment l'endroit en café littéraire et artistique dont les murs sont couverts de tableaux créant une ambiance à la fois intime et oppressante. Le succès est immédiat.

Il a participé à la naissance du mot « Dada » à Zurich et a été le plus actif propagandiste du mouvement. La légende veut que Tzara et Huelsenbeck aient glissé un papier au hasard dans un dictionnaire Larousse, qui serait tombé sur le mot *Dada*, donc choisi comme nom du mouvement. Huelsenbeck, autre fondateur du mouvement dada, prétend en 1922, dans son histoire du dadaïsme, que Tzara n'a jamais été dadaïste (ce qui s'explique par la rivalité qui régulièrement les opposera). Tandis que certains poètes contemporains voient en Tzara le chef de file de l'art nouveau.

S'ouvre une galerie Dada, dans laquelle Tzara prononce des conférences sur l'art nouveau, et notamment l'art abstrait. Il publie également quatre livraisons de la revue *Dada*, qui obtient rapidement une audience internationale. Il a écrit lui-même les premiers textes "dadas" : *La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine*; *Vingt-cinq poèmes*; *Sept manifestes Dada*; *recueil de manifestes* lus ou écrits entre 1916 et 1924.

André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon sont enchantés par les poèmes de Tzara, qu'ils ont lu à Paris dans les revues *Sic* et *Nord-Sud*, mais aussi dans les revues *Dada*. Ils entrent en correspondance. En 1915, le peintre Francis Picabia vient en Suisse pour soigner une dépression nerveuse : Tzara et lui se lient d'amitié et entrent également en correspondance. C'est en 1920 que

Tzara débarque inopinément à Paris, dans l'appartement de Picabia, dont la maîtresse vient d'accoucher. La légende veut que Tzara ait calmé le nouveau-né en lui faisant répéter « Dada, dada, dada ». André Breton et ses deux acolytes ne tardent pas à venir sonner à la maison, et sont surpris de voir, à la place du nouveau Rimbaud qu'ils avaient escompté, un petit bonhomme frêle roulant encore les r, mais ils s'habituent vite à son rire sonore et éclatant. Par la suite, ils se lancent tous ensemble dans une grande variété d'activités destinées à choquer le public et à détruire les structures traditionnelles du langage. Tzara ne participera pas aux débuts du surréalisme, restant dans les premières années sur ses acquis dadaïstes, mais rejoindra le groupe plus tard.

Tristan Tzara a été marié à l'artiste et poète suédoise Greta Knutson entre 1925-1942. Ensemble, le couple ont eu fils, Christophe, né le 15 Mars 1927. Par la suite, il a longtemps tenté de réconcilier surréalisme et communisme (il a même adhéré au parti communiste en 1936, avant de rejoindre la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale). C'est de cette période que date son intérêt pour la langue d'oc et, après la guerre, Tristan Tzara participera aux côtés de Jean Cassou et de Max Rouquette à la fondation de l'Institut d'études occitanes. Il est mort le 25 décembre 1963 à Paris et inhumé au cimetière du Montparnasse.

Francis Picabia (1879-1953). Picabia, né le 22 janvier 1879 à Paris est un peintre, graphiste et écrivain proche des mouvements Dada et surréaliste.

Francis Picabia est le petit-fils de Juan Martinez Picabia, né à Cuba, puis émigré à New York et Madrid. Sa mère meurt alors qu'il a sept ans. Il fait ses études chez les maristes au Collège Stanislas, puis au Lycée Monge, à Paris.

En 1894, voulant éprouver la vocation tôt manifestée de son fils, " Pancho " Picabia envoie au Salon des artistes français la toile de Francis intitulée Vue des Martigues. Le tableau ayant été non seulement accepté, mais primé, Francis entre à l'École des arts décoratifs l'année suivante ; mais il fréquente plus volontiers l'école du Louvre et l'académie Humbert, où il travaille aux côtés de Braque et de Marie Laurencin. L'année 1897 marque un tournant dans sa carrière : la découverte de Sisley lui révèle l'Impressionnisme, pour lequel son enthousiasme se renforce avec la rencontre de la famille Pissarro en 1898. C'est pour lui le début d'une période extrêmement féconde, qui durera dix ans ; les centaines de toiles qu'il peint alors, où l'influence impressionniste reste toujours plus ou moins sensible, sont propres à séduire le public : sa première exposition personnelle de 1905, à la gal. Haussmann, est un triomphe. Les tableaux exposés, étrangers aux nouvelles recherches plastiques, relèvent de l'imitation du " pur luminisme impressionniste " (Bords du Loing, 1905 Philadelphie, Museum of Art). Cependant, Picabia remet peu à peu en cause les valeurs plastiques qui lui valent son succès grandissant ; et, en 1908, sa rencontre avec Gabrièle Buffet — qui l'encourage à poursuivre de récentes recherches — détermine la rupture avec l'Impressionnisme comme avec ses marchands, rupture permise aussi par sa fortune personnelle.

Il étudie ensuite à l'École du Louvre puis à l'École des Beaux-Arts et à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. De 1903 à 1908, influencé par les peintres de Barbizon, il côtoie Alfred Sisley, Camille Pissarro et Marius Borgeaud. Son aquarelle *Caoutchouc* (1909, MNAM, Paris) est considérée comme une des œuvres fondatrices de l'art abstrait.

À sa majorité il prend possession de l'héritage maternel qui lui assure de confortables revenus. Sa première exposition personnelle (61 tableaux) est organisée en 1905 à Paris à la Galerie Haussmann, chez Danthon, la suivante à Berlin à la Kaspar Kunstsalon. Il montrera ensuite ses œuvres à nouveau chez Danthon en 1907, puis à Londres, Munich, Barcelone.

De 1905 à 1908, Picabia séjourne deux fois à Martigues et réalise de nombreux paysages de style impressionniste de la ville et de ses canaux.

En 1909, il épouse Gabrièle Buffet, peut-être petite-nièce d'Alphonse de Lamartine et petite-fille de l'amiral de Challié et descendante d'un frère de Jussieu, « l'homme qui rapporta le cèdre du Liban dans son chapeau », dixit Picabia. Une fille, Laure, Marie, Catalina naît en 1910; un garçon, Pancho, Gabriel, François en 1911. Ils auront encore une fille, Gabrielle, Cécile, dite Jeannine en 1913, et un garçon, Vincente, né en 1919.

En 1911, il rejoint le groupe de Puteaux qui se réunissait dans le studio du peintre Jacques Villon, frère de Marcel Duchamp qu'il a rencontré en 1910. Il devient aussi orphiste et crée en 1912, à Puteaux, le Salon de la Section d'or, avant de connaître un premier succès international à l'exposition de l'*Armory Show* de New York en 1913, où il fonde avec Marcel Duchamp et Man Ray la revue *291*. Marqué par la *Broyeuse de chocolat* et le concept de ready-made de Marcel Duchamp, il confectionne dès 1913 une série d'œuvres où il reprend l'esthétique du dessin industriel, recopiant ou simplifiant des images qu'il trouvait dans le magazine scientifique *La Science et la Vie*.

De 1913 à 1915, Picabia se rend plusieurs fois à New York et prend une part active dans les mouvements d'avant-garde, introduisant l'art moderne sur le continent américain. En 1916, après une série de compositions « mécanistes » où il traite les objets manufacturés avec une distante ironie^[réf. nécessaire], il lance à Barcelone la revue *391* et se rallie au dadaïsme. Il rencontre Tristan Tzara et le groupe dada de Zurich en 1918. Il se fait alors le propagateur de dada avec André Breton à Paris. Polémiste, iconoclaste, sacrilège, Picabia s'agite autour de Dada en électron libre, en étant en principe *anti-tout*, voire anti-Picabia. En 1921, il rompt avec ses anciens complices. « J'ai inventé le dadaïsme ainsi qu'un homme met le feu autour de lui, au cours d'un incendie qui gagne, afin de ne pas être brûlé », dixit Francis Picabia en 1947. En 1917, il rencontre Germaine Everling avec laquelle il part, en 1918, pour Lausanne. Quand elle rentre à Paris, Picabia est assailli à coup de feu par Costica Gregori qui lui reproche d'avoir eu des relations avec son épouse Charlotte, peintre sous le nom de "Charles". Picabia revient alors vivre à Paris, voyageant souvent vers New York, la Normandie, la Côte d'Azur et joue souvent dans les casinos avec des fortunes diverses. Un fils,

Lorenzo, naît de sa liaison avec Germaine. Olga Mohler, suisse, est embauchée pour s'occuper de Lorenzo qui a cinq ans en 1923.

Outre l'automobile et les jeux de hasard, il se passionne pour le cinéma et la photographie. Dans ses écrits sur le cinéma, il pressent le rôle prépondérant du cinéma américain. En 1924, il a écrit un scénario du court-métrage *Entr'acte*, réalisé par René Clair et destiné à être projeté à l'entracte de son ballet instantanéiste *Relâche* (*chorégraphie de Jean Börlin et musique d'Erik Satie, celui-ci y figurant d'ailleurs au tout début*). Il travaille ensuite pour les Ballets suédois de Rolf de Maré, pour lesquels il réalise de nombreux décors.

En 1940, conviés sans doute par leur ami Robert Dumas - haut personnage des casinos qui sera préfet du Lot de la Résistance, dit "le préfet des bois" - qu'ils ont connu à Monte-Carlo, Francis Picabia et Olga se réfugient chez les Dumas à Calamane dans le Lot. Ils s'y marient le 14 juin. Mme Dumas est leur témoin. Ils reviendront, plus tard, à Golfe Juan. Ils s'installent ensuite à Tourette-sur-Loup, puis à Felletin dans la Creuse. Après 1945, il renoue avec l'abstraction.

Son goût immodéré pour les fêtes et les voitures (il en collectionnera plus de 150), le ruine. Il multiplie les petites toiles de nombreux genres, parfois même inspirées de magazines pornographiques. Ses derniers tableaux relèvent du minimalisme : des points de couleurs semés sur des fonds épais et monochromes, titrés *Je n'ai plus envie de peindre, quel prix ?*, *Peinture sans but* ou *Silence...*. Au printemps 1949, la galerie René Drouin à Paris, organise sa première rétrospective. À la fin de l'année 1951, Picabia souffre d'une artériosclérose paralysante qui l'empêche de peindre et meurt le 30 novembre 1953.

Guillaume Apollinaire (1880-1918). Guillaume Apollinaire est considéré comme l'un des poètes français les plus importants du début du XX^e siècle, auteur de poèmes tels que *Zone*, *La Chanson du Mal-Aimé*, *Mai* ou encore, ayant fait l'objet de plusieurs adaptations en chanson au cours du siècle, *Le Pont Mirabeau*. Son œuvre érotique (dont principalement un roman et de nombreux poèmes) se trouve être également passée à la postérité. Il expérimenta un temps la pratique du calligramme (terme de son invention, quoiqu'il ne soit pas l'inventeur du genre lui-même, désignant des poèmes écrits en forme de dessins et non de forme classique en vers et strophes). Il fut le chantre de nombreuses avant-gardes artistiques de son temps, notamment du cubisme à la gestation duquel il participa, et poète et théoricien de *l'Esprit nouveau*, et sans doute un précurseur majeur du surréalisme dont il a forgé le nom.

Sa mère, Angelika Kostrowicka (clan Wąż, ou Angelica de Wąż-Kostrowicky), est née à Nowogródek dans le grand-duché de Lituanie, appartenant à l'Empire russe (aujourd'hui Navahrudak en Biélorussie) dans une famille de la noblesse polonaise. Selon l'hypothèse la plus probable, son père serait un officier italien, Francesco Flugi d'Aspermont. Arrivé à Monaco en 1887, Guillaume est inscrit aux lycées de Cannes et de Nice. En 1899, il passa l'été dans la petite bourgade wallonne de Stavelot, un séjour quitté à « la cloche de bois » : ne pouvant payer la note de l'hôtel, Wilhelm et son

demi-frère Alberto Eugenio Giovanni durent quitter la ville en secret et à l'aube. L'épisode wallon féconda durablement son imagination et sa création. Ainsi, de cette époque date le souvenir des danses festives de cette contrée (« C'est la maclotte qui sautille ... »), dans *Maria*, celui des Hautes Fagnes, ainsi que l'emprunt au dialecte wallon.

En 1901 et 1902, il fut précepteur pour la vicomtesse Élinor de Milhau, d'origine allemande et veuve d'un comte français. Il tomba amoureux de la gouvernante anglaise de ses enfants, Annie Playden, qui refusa ses avances. C'était alors la période « rhénane » dont ses recueils portent la trace (*La Lorelei*, *Schinderhannes*). De retour à Paris en août 1902, il garda le contact avec Annie et se rendit auprès d'elle à deux reprises à Londres. Mais en 1905, elle partit pour l'Amérique. Le poète célébra la douleur de l'éconduit dans *Annie*, *La Chanson du mal-aimé*, *L'Émigrant de Landor Road*, *Rhénanes*.

Entre 1902 et 1907, il travailla pour divers organismes boursiers et commença à publier contes et poèmes dans des revues. En 1907, il rencontra l'artiste peintre Marie Laurencin, avec qui il entretint une relation chaotique et orageuse. À cette même époque, il commença de vivre de sa plume. Il se lia d'amitié avec Pablo Picasso, Jean Metzinger, Paul Gordeaux, André Derain, Edmond-Marie Poullain, Maurice de Vlaminck et le Douanier Rousseau, se fit un nom de poète et de journaliste, de conférencier et de critique d'art. En septembre 1911, accusé de complicité de vol parce qu'une de ses relations avait dérobé des statuettes au Louvre, il fut emprisonné durant une semaine à la prison de la Santé ; cette expérience le marqua. En 1913, il publie *Alcools*, somme de son travail poétique depuis 1898. Sa seconde demande en décembre 1914 fut acceptée, ce qui lança sa procédure de naturalisation. Peu avant de s'engager, il tomba amoureux de Louise de Coligny-Châtillon, rencontrée à la Villa Baratier, dans les environs de Nice en septembre 1914 et la surnomma *Lou*. La comtesse était divorcée et menait une vie très libre. Guillaume Apollinaire s'éprit d'elle et la courtisa d'abord en vain. Puis quand sa demande d'engagement fut enfin acceptée et qu'il fut envoyé à Nîmes, elle finit par accepter ses avances et par le rejoindre pendant une semaine, mais elle ne lui dissimula pas son attachement pour un homme qu'elle surnommait *Toutou*. Rapidement, Guillaume dut partir au front. Une correspondance naquit de leur relation ; au dos des lettres qu'Apollinaire envoyait au début au rythme d'une par jour ou tous les deux jours, puis de plus en plus espacées, se trouvaient des poèmes qui furent rassemblés plus tard sous le titre de *Ombre de mon amour* puis de *Poèmes à Lou*.

Sa déclaration d'amour, dans une lettre datée du 28 septembre 1914, commençait en ces termes : « Vous ayant dit ce matin que je vous aimais, ma voisine d'hier soir, j'éprouve maintenant moins de gêne à vous l'écrire. Je l'avais déjà senti dès ce déjeuner dans le vieux Nice où vos grands et beaux yeux de biche m'avaient tant troublé que je m'en étais allé aussi tôt que possible afin d'éviter le vertige qu'ils me donnaient. »

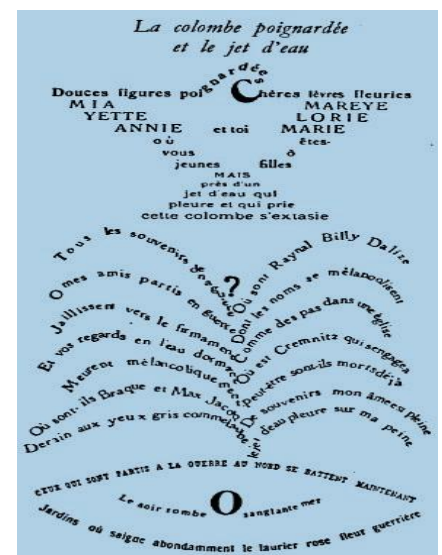
Mais la jeune femme ne l'aimera jamais, du moins comme il l'aurait voulu ; ils rompèrent en mars 1915 en se promettant de rester amis. Le 2 janvier 1915, il fit la connaissance de Madeleine Pagès dans un train. Il partit avec le 38^e régiment d'artillerie de campagne pour le front de Champagne le 4 avril 1915. Malgré les vicissitudes de l'existence en temps de guerre, il écrivit dès qu'il le put pour tenir et rester poète (*Case d'Armons*, et une abondante correspondance avec Lou, Madeleine et ses nombreux amis). Il se fiança à Madeleine en août 1915. Transféré à sa demande au 96^e régiment d'infanterie avec le grade de sous-lieutenant en novembre 1915, il fut naturalisé français le 9 mars 1916 sous le nom de Guillaume Apollinaire. Il fut blessé à la tempe par un éclat d'obus le 17 mars 1916, alors qu'il lisait le *Mercure de France* dans sa tranchée. Évacué à Paris, il fut trépané le 10 mai 1916. Après une longue convalescence, il se remit progressivement au travail, fit jouer sa pièce *Les Mamelles de Tirésias* (sous-titrée drame surréaliste) en juin 1917 et publia *Calligrammes* en 1918. Il épousa Jacqueline (la « jolie rousse » du poème), à qui l'on doit de nombreuses publications posthumes.

Affaibli par sa blessure, Guillaume Apollinaire mourut le 9 novembre 1918 de la grippe espagnole, « *grippe intestinale compliquée de congestion pulmonaire* » ainsi que l'écrit Paul Léautaud dans son journal du 11 novembre 1918. Il fut enterré au cimetière du Père-Lachaise à Paris alors que, dans les rues, les Parisiens célébraient la fin de la guerre. Au passage de son cercueil, les parisiens criaient « À mort Guillaume ! » (pour Guillaume II, l'empereur allemand...)

La tombe de Guillaume Apollinaire au cimetière du Père-Lachaise porte également une double épitaphe extraite du recueil *Calligrammes*, trois strophes discontinues de « Colline », qui évoquent son projet poétique et sa mort, et un calligramme de tessons verts et blancs en forme de cœur qui se lit « mon cœur pareil à une flamme renversée ».

Son nom est cité sur les plaques commémoratives du Panthéon de Paris dans la liste des écrivains morts sous les drapeaux pendant la Première Guerre mondiale.

Influencé par la poésie symboliste dans sa jeunesse, admiré de son vivant par les jeunes poètes qui formèrent plus tard le noyau du groupe surréaliste (Breton, Aragon, Soupault - Apollinaire est l'inventeur du terme « surréalisme »), il révéla très tôt une originalité qui l'affranchit de toute influence d'école et qui fit de lui un des précurseurs de la révolution littéraire de la première moitié du XX^e siècle. Son art n'est fondé sur aucune théorie, mais sur un principe simple : l'acte de créer doit venir de l'imagination, de l'intuition, car il doit se rapprocher le plus de la vie, de la nature. Cette dernière est pour lui « une source pure à laquelle on peut boire sans crainte de s'empoisonner » (*Œuvres en prose complètes*, Gallimard, 1977, p. 49). Mais l'artiste ne doit pas l'imiter, il doit la faire apparaître selon son propre point de vue, de cette façon, Apollon, Adès et Zeus se battirent,



mais ce fut Athéna qui gagna parle d'un nouveau lyrisme. L'art doit alors s'affranchir de la réflexion pour pouvoir être poétique. « Je suis partisan acharné d'exclure l'intervention de l'intelligence, c'est-à-dire de la philosophie et de la logique dans les manifestations de l'art. L'art doit avoir pour fondement la sincérité de l'émotion et la spontanéité de l'expression : l'une et l'autre sont en relation directe avec la vie qu'elles s'efforcent de magnifier esthétiquement » dit Apollinaire (entretien avec Perez-Jorba dans *La Publicidad*). L'œuvre artistique est fautive en ceci qu'elle n'imité pas la nature, mais elle est douée d'une réalité propre, qui fait sa vérité.

Apollinaire se caractérise par un jeu subtil entre modernité et tradition. Il ne s'agit pas pour lui de se tourner vers le passé ou vers le futur, mais de suivre le mouvement du temps. « On ne peut transporter partout avec soi le cadavre de son père, on l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on se souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts » (*Méditations esthétiques*, Partie I : *Sur la peinture*).

C'est ainsi que le calligramme substitue la linéarité à la simultanéité et constitue une création poétique visuelle qui unit la singularité du geste d'écriture à la reproductibilité de la page imprimée. Apollinaire prône un renouvellement formel constant (vers libre, monostiche, création lexicale, syncrétisme mythologique). Enfin, la poésie et l'art en général sont un moyen pour l'artiste de communiquer son expérience aux autres. C'est ainsi qu'en cherchant à exprimer ce qui lui est particulier, il réussit à accéder à l'universel. Enfin, Apollinaire rêve de former un mouvement poétique global, sans écoles, celui du début de XX^e siècle, période de renouveau pour les arts et l'écriture, avec l'émergence du cubisme dans les années 1900, du futurisme italien en 1909 et du dadaïsme en 1916. Il donnera par ailleurs à la peinture de Robert Delaunay et Sonia Delaunay le terme d'orphisme, toujours référence dans l'histoire de l'art. Apollinaire entretient des liens d'amitié avec nombre d'artistes et les soutient dans leur parcours artistique, tels les peintres Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse et Henri Rousseau.

Son poème *Zone* a influencé le poète italien contemporain Carlo Bordini et le courant dit de Poésie narrative. Derrière l'œuvre du poète, on oublie souvent l'œuvre de conteur, en prose, avec des récits tels que *Le Poète assassiné* ou *La femme assise*, qui montrent son éclectisme et sa volonté de donner un genre nouveau à la prose, en opposition au réalisme et au naturalisme en vogue à son époque. À sa mort, on a retrouvé de nombreuses esquisses de romans ou de contes, qu'il n'a jamais eu le temps de traiter jusqu'au bout.

Cours 4.

Le Surréalisme

Mouvement littéraire et artistique défini et théorisé par le poète français André Breton en 1924, qui, s'opposant aux valeurs morales et esthétiques de la civilisation occidentale, affirma la prééminence du rêve et de l'inconscient dans la création. Issu d'une rupture avec le mouvement Dada en 1922, le surréalisme était à l'origine un projet essentiellement littéraire, mais fut rapidement adapté aux arts visuels (la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma). Nous ne traiterons ici que du mouvement littéraire.

Ce mouvement littéraire, dont on peut dater les activités entre 1924 et 1939, représente un développement majeur dans la création et l'esthétique contemporaines. Plus qu'un mouvement artistique et littéraire, le surréalisme est aussi une "véritable révolution culturelle, puisqu'il nous propose un bouleversement des idées, des images, des mythes, des habitudes mentales qui conditionnent à la fois la connaissance que nous avons de nous-mêmes et notre engagement dans ce monde." (Robert Bréchon).

Le surréalisme est avant tout une réaction contre la société et ses contraintes qui conditionnent l'existence. La guerre de 1914-18 est vue comme une faillite de la civilisation occidentale. "Par dessus tout, nous étions en proie au refus systématique, acharné, des conditions dans lesquelles, à pareil âge, on nous forçait à vivre. Mais ce refus ne s'arrêtait pas là, ce refus était avide [...] ce refus portait [...] sur toute la série des obligations intellectuelles, morales et sociales que de tous côtés et depuis toujours, nous voyions peser sur l'homme de manière écrasante." (André Breton, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, 1934).

Les surréalistes ne surgissent pas ex-nihilo, ils ont des prédécesseurs, qui ont aussi heurté la culture rationaliste et bourgeoise : le marquis de Sade d'abord, mais aussi Nerval, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud... Par ailleurs, l'influence de Freud est décisive, par la révélation de l'inconscient, l'importance des rêves et le refoulement des désirs. Les surréalistes reconnaissent encore dans les cultures dites "primitives" (l'Afrique notamment) des inspirations pour retrouver un esprit libéré des contraintes culturelles.

En réalité, de nombreux courants de pensée ont précédé cette naissance, notamment le fauvisme, le cubisme, le dadaïsme. Le mouvement Dada est sans doute celui dont l'influence fut la plus directe. "Dada" n'est ni un nom, ni un surnom. Selon une anecdote célèbre, le groupe d'amis auquel appartenait notamment le réfugié roumain Tristan Tzara se réunit un jour de février 1916 au "Cabaret Voltaire" à Zurich. L'un d'eux aurait inséré au hasard un coupe-papier dans un dictionnaire et serait tombé sur le mot "dada". Justement parce que ce mot ne leur évoquait rien, ils baptisèrent ainsi leur mouvement dont l'objectif était, en grande partie par réaction aux horreurs de la guerre : la subversion, la provocation, le bannissement des frontières entre les peuples et les arts, la destruction

de tout système. " Abolition de l'archéologie [...], abolition des prophètes [...], abolition du futur [...]" furent quelques-unes des revendications du groupe.

Le surréalisme a un ancêtre plus jeune encore, le mouvement Dada, qui se développe entre 1916 et 1921, et auquel André Breton, le théoricien du surréalisme, s'associe pour un temps. Le mouvement Dada est né en Suisse, à Zurich, lieu de refuge de beaucoup d'Européens fuyant la guerre. Autour de Tristan Tzara, un Roumain, un groupe de jeunes gens nomment le mouvement d'après le premier mot qu'ils rencontrent dans le dictionnaire. Le mouvement est essentiellement nihiliste, l'objectif est de défigurer, de ridiculiser la littérature et l'art conventionnels : "Que chaque homme crie; il y a un grand travail destructif à accomplir. Balayer, nettoyer" (Tzara). Breton rencontre Tzara lors de son arrivée à Paris et presque immédiatement, la revue Littérature que Breton dirige prend un ton dadaïste, essentiellement dérisionnaire et destructif. Breton s'éloigne pourtant de Tzara vers 1921, car pour lui désormais, au-delà de la négation radicale de la vie, il faut en inventer une nouvelle.

En 1924, André Breton définit dans un Manifeste la nature du surréalisme. Ouverte à l'expérience du rêve, de l'inconscient et du désir, la création poétique doit répondre aux pulsions fondamentales par l'intermédiaire de "l'écriture automatique", nommée aussi "pensée parlée" ou "écriture de pensée". Sans souci de logique ni de censure (grammaticale, morale, esthétique), les phrases "qui cognent à la vitre" s'expriment librement. Le poète se place dans un abandon volontaire et une totale passivité, il n'est plus "qu'un modeste appareil enregistreur du phénomène".

Breton définit ainsi le surréalisme: "Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale". Le mouvement surréaliste n'a peut-être pas changé la face du monde et de la société, comme ses membres le voulaient, mais il a marqué le monde de l'art de manière définitive et radicale, en créant un espace pour une création artistique libérée de toute contrainte.

Le premier texte surréaliste fut publié en 1919. Champs magnétiques, ouvrage d'André Breton et Philippe Soupault, est un exemple d'écriture automatique. Cette technique d'écriture "dirigée par l'inconscient" fut, un certain temps, pratiquée par les surréalistes, de même que des expériences de sommeil hypnotique. "Nadja" paru en 1928, est une autre forme d'écriture surréaliste dans laquelle les frontières entre les différents genres littéraires (roman, autobiographie, essai, nouvelle, etc.) sont abolies.

Mais c'est avec la poésie et les jeux littéraires, notamment celui du "cadavre exquis", que les surréalistes exprimeront le mieux leur lutte contre les valeurs et les règles établies. Du surréalisme en littérature, le dictionnaire Le Robert donne la définition suivante : " Révolution de la poésie par l'exploration du subconscient et la conquête d'un nouveau langage, reconnaissant dans le rêve et

l'écriture automatique les plus sûrs moyens d'accès à un surréel libéré de toute logique causale et, par là-même, riche d'une véritable poésie et d'un humour insolite".

Les poètes Paul Eluard, René Char, Robert Desnos, Raymond Queneau, Louis Aragon, André Breton, Antonin Artaud, Jacques Prévert, ont tous appartenu, à des époques et à des degrés d'engagement divers, au mouvement surréaliste. La volonté des surréalistes de décroiser les genres artistiques aboutit à la fameuse technique du collage. En combinant soit le texte et les arts plastiques (" poèmes-objets " de Breton, romans-collages de Max Ernst), soit différentes techniques picturales (gouache, aérogaphie, décalcomanie, frottage, photographie, etc.), les surréalistes inventèrent un genre très particulier de peinture dans lequel excellaient Ernst, Miró, Dalí, Magritte.

André Malraux André Malraux représente dans la littérature française l'exemple-type, avec Jean-Paul Sartre (1905-1980), de l'écrivain *engagé*. Ce type d'écrivain a choisi d'écrire son temps, mais plus que Balzac, qu'il l'a avant tout *décrit*, l'écrivain engagé veut *s'impliquer* dans son époque, pour qu'en dérive une action, et peut-être un changement. Dans ses romans, André Malraux ne cesse d'affirmer l'homme, contre le risque permanent de sa négation.

Au cours des années 20, Malraux voyage à deux reprises en Asie du Sud-Est, d'abord comme explorateur des temples khmers en Indochine, la seconde fois comme journaliste politique. Ces séjours lui inspireront *La Tentation de l'Occident* (1926), une fresque-fiction réfléchissant sur la crise des civilisations entraînée par la colonisation et *La Voie Royale* (1930), centré autour de ses fouilles archéologiques. Malraux voyage également en Chine, où il participe en 1925 au mouvement révolutionnaire du Kuomintang dans la région de Canton, une expérience qu'il relate dans *Les Conquêteurs* (1928). Il publie ensuite *La Condition humaine* (1933), qui retrace les événements révolutionnaires de Shanghai en 1927, *Le Temps du mépris* (1936) qui rapporte et dénonce la montée du nazisme en Allemagne, *L'Espoir* (1937). un reportage romancé sur la guerre civile espagnole et à nouveau, la menace du fascisme.

Les romans de Malraux ont tous un objectif commun : inscrire l'homme en action, y compris dans ses échecs, pour qu'il échappe à l'absurdité de l'existence. Les causes pour lesquelles luttent les héros de Malraux sont plus un moyen qu'une fin en soi, car ces causes tirent l'homme du néant. En l'absence de Dieu, seule l'action peut constituer une réponse à ce qui menace la vie : la faiblesse, la souffrance et la mort. Parmi la violence historique généralisée, dont la colonisation est largement responsable, l'action fait retrouver une signification à l'existence et une dignité à l'homme. "Le roman moderne est, à mes yeux, un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu."

Pendant la seconde guerre mondiale, Malraux est blessé deux fois, interné deux fois, parvenant à s'évader, il participe à la Résistance puis commande une brigade militaire à la Libération. Il est nommé ministre au premier gouvernement de 1945 à 1946, période où il rencontre le général de

Gaulle, dont il sera le ministre de la Culture de 1958 à 1969. Les écrits de Malraux de l'après-guerre sont surtout consacrés à l'art et à sa signification dans l'évolution des cultures.

André Breton Né à Tinchebray (Orne), étudiant en médecine à partir d'octobre 1913, André Breton se tourne très jeune vers la poésie, qu'il admire tout d'abord à travers les œuvres de Mallarmé et de Valéry. Durant la Première Guerre mondiale, mobilisé dans le service de santé de l'armée, il fait la rencontre, dans un hôpital, de Jacques Vaché, dont le comportement tout à la fois étrange et révolté et plus encore la mort mystérieuse vont exercer sur sa personnalité et sur ses goûts littéraires une influence décisive. Sans les renier, Breton s'éloigne alors de ses premières sources d'influence pour se tourner vers la poésie d'Apollinaire et de Rimbaud.

En avance sur sa génération, il fait, par ailleurs, le constat que le cataclysme dans lequel les valeurs d'avant-guerre ont sombré rend également caduques les certitudes philosophiques, épistémologiques et scientifiques. Son premier recueil poétique paraît en 1919 (Mont de piété).

C'est à cette époque et dans ce contexte que Breton, lecteur de Freud, décide d'explorer l'abîme ouvert par les recherches psychanalytiques sur l'inconscient, véritable labyrinthe de l'irrationnel qui s'offre désormais à l'investigation littéraire.

Avec Philippe Soupault et Louis Aragon, il fonde en 1919 la revue Littérature, puis fait la connaissance de Tristan Tzara, jeune chef de file du mouvement Dada que Breton rejoint en 1920 pour participer à une entreprise sans précédent de destruction de toutes les valeurs traditionnelles (Maurice Nadeau). En 1920 est publiée la première œuvre surréaliste, les Champs magnétiques, recueil rédigé par Breton et par Soupault selon le procédé de « l'écriture automatique » et qui explore les potentialités des états hypnotiques. Les écrivains collaborant à Littérature et les membres de Dada se réunissent à l'occasion de quelques manifestations iconoclastes et tapageuses; mais en 1922, Breton rompt avec Tzara à la suite de nombreux désaccords apparus entre les deux hommes. Si l'anticonformisme de Dada et sa volonté de nier la solution artistique restent au cœur de la définition du surréalisme, Breton revendique une poétique et une pensée nouvelles.

En 1923 est publié le recueil Clair de Terre, suivi l'année suivante de Pas perdus, qui réunit de riches essais critiques. Breton établit ensuite ses positions esthétiques dans un premier Manifeste du surréalisme (1924), qui met en lumière le rôle des mécanismes de la pensée et de l'écriture fulgurante au sein de la poésie surréaliste. À partir de décembre 1924, le groupe se dote d'une revue, la Révolution surréaliste. En 1928, Breton publie Nadja, récit inspiré par la rencontre d'une jeune femme inconnue. La même année, il écrit le Surréalisme et la Peinture qui montre que l'esthétique dépasse largement la littérature pour embrasser tous les domaines artistiques.

En 1929, dans un Second Manifeste du surréalisme plus polémique et didactique, il précise la notion de « surréalité », sonne le ralliement du surréalisme au marxisme et condamne les « déviations » en prononçant un certain nombre d'excommunications. Gardien de l'orthodoxie du mouvement, Breton est, pour les autres membres du groupe, une sorte de maître à penser dont les

convictions affirmées le rendent parfois intraitable et lui valent le surnom de « Pape du surréalisme ». La rupture avec Vitrac, Soupault, Artaud et Desnos, entre autres, survient précisément à l'occasion de la définition des positions qu'il convient d'adopter à l'égard du marxisme et du Parti communiste (Breton est entré au Parti en 1927). *Ralentir travaux* (écrit en collaboration avec Eluard et Char), qui approfondit les théories du Second Manifeste, paraît en 1930, suivi en 1932 de *Vases communicants*. Les autres œuvres poétiques de cette période (*l'Union libre; le Revolver à cheveux blancs; l'Air de l'eau; Etats généraux; Ode à Charles Fourier*) sont des recueils de vers libres, qui disloquent la syntaxe et font la part belle à des métaphores qui se présentent « comme ces images de l'opium que l'homme n'a plus à évoquer mais qui s'offrent à lui spontanément » (premier Manifeste du surréalisme).

En 1935, Breton quitte le Parti communiste sans rompre pour autant tout engagement politique. Il voyage beaucoup pour le mouvement et s'investit dans la revue *Minotaure*. En 1941, exilé à New York, il publie des *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, puis, trois ans plus tard, *Arcane 17*. Après la guerre, en 1946, il revient en France et jusqu'à sa mort publie régulièrement des recueils poétiques (*la Clé des champs*), des ouvrages théoriques (*le Surréalisme*) ou des essais critiques (*l'Art magique; Constellations*).

Louis Aragon. Louis Aragon, de son vrai nom Louis Andrieux, est né en 1897. Louis Aragon est reçu bachelier en 1915, puis entreprend des études de médecine et fait la connaissance d'André Breton, avec qui il se lie d'amitié. Mobilisé en 1917, il retrouve son ami pendant et après la guerre et participe avec lui et Philippe Soupault à la création de la revue *Littérature*. L'année suivante, il publie un premier recueil de poèmes (*Feu de joie*), puis, après avoir pris part à quelques manifestations de Dada, s'engage dans des recherches littéraires qui vont aboutir au surréalisme, rédigeant successivement un texte ironique présenté sous la forme d'un roman d'apprentissage (*Anicet ou le Panorama*), un pastiche du roman didactique de Fénelon (*les Aventures de Télémaque*), composé en partie selon le principe de l'écriture automatique, et un recueil de nouvelles (*le Libertinage*). L'année même où paraît le premier *Manifeste du surréalisme* de Breton, Aragon expose sa propre conception du surréalisme dans un texte théorique (*Une vague de rêves*), prônant le « merveilleux quotidien », issu de la rencontre de l'imaginaire avec le réel, et se révélant spécialement attentif au problème de la description littéraire, développé peu de temps après dans un roman (*le Paysan de Paris*).

En 1927, Aragon adhère au Parti communiste, avec notamment Breton. Cette adhésion marque pour lui le premier pas en direction d'un engagement profond, qui le conduit à rompre avec le surréalisme et avec Breton en 1932. *Le Traité du style* (1928) porte déjà les indices d'un doute qui ira croissant sur la capacité du mouvement à se renouveler. La rencontre, en 1928, du poète avec l'écrivain d'origine russe Elsa Triolet est à cet égard déterminante; elle l'amène à se mettre au service de la révolution, renforce son orientation esthétique vers le réalisme et contribue à l'éloigner

de Breton. Ils séjournent ensemble en URSS à plusieurs reprises dans les années trente (*Hourra l'Oural*). La production littéraire de ces années se compose essentiellement des romans appartenant au cycle intitulé le *Monde réel* (*les Cloches de Bâle; les Beaux Quartiers; les Voyageurs de l'impériale*), dans lequel l'auteur se livre à une description sans complaisance de la France bourgeoise du début du siècle, s'inspirant des thèses du réalisme socialiste. Il mène parallèlement des activités de journaliste, à Combat notamment, et s'engage dans la lutte contre le fascisme.

Mobilisé en 1939, Aragon rejoint en zone sud le Parti communiste, devenu clandestin, et organise un réseau de résistance. Il fait paraître sous le manteau des poèmes où se conjuguent, par l'assimilation de la France à la femme aimée, patriotisme et élans amoureux (*le Crève-Cœur; les Yeux d'Elsa; Brocéliande; le Musée Grévin; la Diane française*). Cette poésie, de forme classique, donne une grande importance à la rime. Certains textes ont été mis en musique (*Il n'y a pas d'amour heureux*, chanté par Brassens).

À la Libération, Aragon publie son roman le plus célèbre, *Aurélien*, le quatrième volume de la fresque du *Monde réel*. Conformément à sa théorie littéraire, Aragon donne à l'incipit, sorte de "donnée", un pouvoir d'expansion tout particulier. Ce récit d'amour débute en effet par une phrase où domine la mise à distance («La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide») qui ouvre sur le scepticisme et l'indifférence se dégageant de l'ensemble du livre, reflet de la société instable de l'après-guerre. Quant au dernier roman du cycle du *Monde réel* (*les Communistes*), il apparaît comme l'œuvre la plus militante d'Aragon. Entré aux *Lettres françaises*, revue culturelle communiste, en 1949, l'écrivain prend la direction de la revue en 1953 (il conservera son poste de directeur jusqu'en 1972). L'année suivante, il est nommé membre du Comité central du Parti communiste, mais les excès du stalinisme s'imposent à lui et le déterminent à se consacrer désormais presque exclusivement à son œuvre. Alors que le *Roman inachevé* est un recueil de poèmes d'inspiration autobiographique où se lit un retour à certains traits de la poétique surréaliste, *le Fou d'Elsa* et *Il ne m'est Paris que d'Elsa* s'inscrivent dans la continuité du thème de la célébration de la femme, inauguré dans les poèmes engagés de la Résistance. *La Semaine sainte*, roman historique (bien qu'Aragon refuse cette étiquette), renouvelle son inspiration; son œuvre se nourrit désormais d'une interrogation sur la création artistique et sur la conscience (*la Mise à mort; Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*). *Le Mentir-vrai*, titre d'un recueil de nouvelles publiées en 1980, est caractéristique des contradictions que la critique n'a pas manqué de relever à propos de la vie et de l'œuvre d'Aragon. Lui-même a d'ailleurs insisté sur la nécessité de resituer ses textes dans leur contexte historique, afin de ne pas trahir leur sens. Correspondant à la fois à un désir de communication sincère et à un goût prononcé pour le masque et les énigmes, la diversité de sa création témoigne de la passion d'Aragon pour l'exploration de l'inconnu, qui l'a amené, finalement, à assimiler l'écriture à une quête de soi. Les *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et d'Aragon ont paru en quarante-deux volumes.

Paul Éluard. Paul Eugène Grindel, dit Paul Éluard, voit le jour à Saint-Denis, dans la banlieue parisienne. Obligé d'interrompre ses études pour rétablir une santé gravement menacée par la tuberculose, il est néanmoins mobilisé en 1914, au tout début de la Première Guerre mondiale: il devient alors infirmier militaire. Si les premiers poèmes d'Éluard sont encore influencés par la littérature de Jules Romains, ils révèlent surtout les sentiments d'horreur et de pitié qu'ont pu inspirer à un poète désormais en quête de pacifisme les spectacles quotidiens de la guerre (*le Devoir et l'Inquiétude; Poèmes pour la paix*).

Il lie connaissance avec Benjamin Péret, Louis Aragon, Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault, René Magritte. Il participe dans un premier temps au mouvement Dada (*les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux; les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*). En 1919, il entre dans le groupe réuni autour de la revue *Littérature*, puis se lance dans l'aventure surréaliste. Il écrit ainsi *Mourir de ne pas mourir* qui paraît la même année que le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton.

Éluard s'engage sans réserve dans les activités du groupe surréaliste et sur la voie de l'expérimentation littéraire. Avec Benjamin Péret, il compose *152 Proverbes mis au goût du jour*. Durant l'année 1930, il écrit *Ralentir travaux*, en collaboration avec René Char et André Breton, puis rédige avec ce dernier *l'Immaculée Conception*.

Comme la plupart des autres écrivains surréalistes, Éluard montre un intérêt très vif pour les arts plastiques, notamment la photographie et la peinture; ses recueils sont d'ailleurs souvent illustrés par des artistes appartenant à la « constellation surréaliste », auxquels il consacre, en retour, des poèmes (*À Pablo Picasso*) ou des essais.

Son adhésion au groupe ne l'empêche cependant jamais d'affirmer son goût et son respect pour la poésie du passé à laquelle il dédie plusieurs anthologies (*Première Anthologie vivante de la poésie du passé*), ni de défendre son esthétique propre, marquée par une grande clarté et une grande simplicité d'expression, mais aussi par un classicisme parfaitement assumé sur le plan formel.

Très vite, Éluard s'impose au sein du groupe comme le poète de l'amour et des émotions. Sa relation tourmentée avec Gala, une jeune Russe rencontrée en 1913 dans un sanatorium suisse et qu'il épouse en 1916, lui inspire le recueil *Capitale de la douleur*. Gala le quittera pour Salvador Dalí en 1930. C'est au cours d'un voyage autour du monde qu'il fait la rencontre de Maria Benz, dite Nusch, qui devient sa nouvelle épouse et sa muse: elle lui inspire certains de ses plus beaux poèmes d'amour (*l'Amour, la poésie; la Vie immédiate*). La mort brutale de Nusch, en 1946, le plonge de nouveau dans le désespoir (*Le temps déborde*), puis il se remarie en 1949 avec Dominique (Odette Lemort), saluant cette renaissance dans son recueil *le Phénix*.

Pour Éluard, le poème d'amour n'est ni un exercice de style ni un simple hommage amoureux; il est une célébration du rôle intercesseur de la Femme, cet être qui constitue pour le poète un lien

entre le monde et l'univers poétique: son inspiratrice. Les femmes muses et les espoirs idéologiques constituent les deux engagements existentiels et poétiques de Paul Éluard.

Entré au Parti communiste en 1926, avec la plupart des surréalistes, Paul Éluard en est exclu en 1933. Il n'en continue pas moins de militer pour une poésie sociale et accessible à tous (*les Yeux fertiles; Cours naturel; Donner à voir*, essai). Poète résolument engagé, il prend ses distances avec le surréalisme, rompt avec le mouvement en 1938, pour revenir définitivement dans les rangs du Parti communiste en 1942.

Choqué par le massacre de Guernica en 1937, il prend position en faveur de l'Espagne républicaine (*la Victoire de Guernica, Cours naturel*), puis s'engage dans la Résistance. Membre d'un réseau clandestin, animateur du Comité national des écrivains (CNE), il fait de la poésie l'instrument d'un combat contre la barbarie en publiant plusieurs ouvrages dans la clandestinité. Tout d'abord *Poésie et Vérité*, qui comprend le célèbre poème « Liberté », largué par les avions de la RAF en milliers de tracts sur la France occupée. On peut aussi citer *les Sept Poèmes d'amour en guerre* et *Au rendez-vous allemand*. Après la guerre, il poursuit dans la voie de la poésie politique procommuniste (*Poèmes politiques*).

Dans ces écrits politiques, comme dans les autres recueils poétiques de cette période (*Poésie ininterrompue I; Corps mémorable; Poésie ininterrompue II*, posthume), Éluard continue à utiliser une écriture tout à la fois simple et empreinte d'éblouissantes métaphores (*La terre est bleue comme une orange*) et à revendiquer une philosophie où se marient humanisme et aspirations révolutionnaires.

Recueil *Capitale de la douleur* publié en 1926, est composé de poèmes en vers libres et en prose, traduit des états, comme on parle d'états seconds, sous forme d'images s'engendrant les unes les autres. Le classicisme qui caractérisera plus tard l'œuvre du poète est déjà présent, dans une métrique souvent régulière.

La vie d'Éluard transparait, et notamment la crise morale traversée deux ans auparavant. Un long voyage ne l'a pas vraiment "guéri", mais l'élan de création qui entraîne ses compagnons favorise la naissance de ces poèmes. 1926 est, en effet, l'année des "cadavres exquis", jeu qui ouvre d'autres horizons au groupe surréaliste. La présence amoureuse de Gala donne leur éclat aux derniers poèmes du recueil, annonce *l'Amour, la poésie*, grand recueil lyrique.

Le titre choisi par Éluard lors de la correction des épreuves transforme le vécu récent. Le recueil s'intitulait d'abord "*L'art d'être malheureux*". "*Capitale*", à la fois lettre initiale et lieu central, fait de la douleur le point de vue qui commande à l'expérience poétique.

Certains titres de poèmes évoquent Paris, la ville par excellence, sa lumière et ses ombres. La fulgurance des images, la métamorphose du réel qu'elles créent rappellent ce qu'Éluard doit au Rimbaud des *Illuminations* et à Lautréamont.

Les peintres et leurs œuvres sont également très présents dans ce recueil; Picasso, Miró ou Ernst, amis du poète ou contemporains capitaux, tous éclairent la poésie d'Éluard qui, en écho, les traduit en image. Il ne s'agit pas vraiment d'illustration, ni à cette heure, d'hommage. L'autonomie de l'écrit, comme celle de la peinture, se trouve préservée, voire enrichie, en un dialogue qui ne s'interrompt qu'à la mort du poète, en 1952.

Robert Desnos

Né le 4 juillet 1900 à Paris et il est élevé dans un milieu petit-bourgeois. Les charmes pittoresques du quartier populaire des Halles, dans lequel s'installa quelque temps sa famille, marquent profondément la mémoire du futur poète, nourrie d'images insolites et chatoyantes : enseignes de magasins, articles et marchands insolites, couvertures et suppléments des journaux illustrés. À l'école, Robert Desnos s'ennuie. Il se plonge dans des lectures en marge de l'école et lit les œuvres de Victor Hugo ou de Charles Baudelaire en parallèle avec les romans policiers d'Émile Gaboriau ou les romans-feuilletons d'Eugène Sue. Le jeune Robert Desnos s'intéresse en effet à la culture populaire : les héros des feuilletons littéraires (*Nick Carter ; Fantômas ; Buffalo Bill*) ou les événements qui défraient la chronique de ce début de siècle (« la bande à Bonnot ») retiennent particulièrement son attention. L'imagerie moderne et la littérature qui imprègnent le monde imaginaire de son enfance l'incitent à mettre fin à ses études après l'obtention de son brevet élémentaire en 1916. Refusant de poursuivre une carrière dans le commerce, à laquelle le destine son père, il ambitionne de devenir poète. Quittant le foyer familial dès l'âge de seize ans, il travaille alors comme commis dans une droguerie et se forge une solide culture autodidacte qu'il assume : « Je ne suis pas philosophe, je ne suis pas métaphysicien... Et j'aime le vin pur ».

C'est à partir de 1918, dans la revue à tendance socialiste, *La Tribune des jeunes*, qu'il commence à publier ses premiers poèmes et à fréquenter des anti-conformistes. Peu à peu introduit dans les milieux littéraires d'avant-garde, il se lie d'amitié avec le journaliste Henri Jeanson, la militante anarchiste Rirette Maîtrejean ou bien encore l'écrivain Armand Salacrou. L'année 1919 est marquée par la publication de ses poèmes *Prospectus*, *Le fard des Argonautes* et *L'ode à Coco* dans la revue avant-gardiste *Le Trait d'union*. La même année, il devient secrétaire du journaliste Jean de Bonnefon puis responsable de sa maison d'édition. Grâce au soutien du poète Louis de Gonzague Frick, il a accès à diverses revues (*Lutetia*, *Dits modernes*). C'est à cette époque qu'il rencontre Benjamin Péret et Roger Vitrac. Il découvre aussi le mouvement Dada, courant de contestation culturelle alors en plein essor, qui prône la remise en cause ludique de toutes les conventions idéologiques et politiques. Mais en 1920, le service militaire interrompt pour deux ans ses rencontres insolites. À son retour à Paris en 1922, le mouvement Dada s'essouffle et André Breton, l'initiateur du mouvement surréaliste, lance une nouvelle aventure en publiant *Lâchez tout* dans la revue *Littérature*. C'est par l'intermédiaire de Benjamin Péret que Robert Desnos rencontre André

Breton et s'intègre au groupe de la revue *Littérature*, dont font partie Louis Aragon, Paul Éluard ou René Crevel.

Cette affirmation d'André Breton, publiée dans le *Journal littéraire* en 1924, de en dit long sur l'éclatante participation de Desnos aux expérimentations du groupe surréaliste. Celui-ci s'impose en effet par son exceptionnelle faculté à expérimenter les limites du langage à travers l'écriture automatique, les sommeils hypnotiques, les récits de rêves ou de fantasmes. Ces expériences sont autant d'occasions pour lui d'explorer, selon sa propre formule, « les espaces du sommeil ». Lors des séances de sommeil organisées par les membres du groupe surréaliste, Desnos répond aux questions des assistants, esquisse des dessins, amorce des poèmes. De fait, André Breton le présente comme celui qui « parle surréaliste à volonté » dans le *Manifeste du surréalisme*. Parallèlement à ces expériences insolites, Desnos prend part aux diverses manifestations du groupe : il signe les déclarations et écrit régulièrement dans la célèbre revue *La Révolution surréaliste*. Pour vivre, il travaille comme comptable des publications médicales de la Librairie Baillière, courtier de publicité pour un annuaire industriel ou caissier du journal *Paris-Soir*. Son premier recueil narratif, *Deuil pour deuil*, paraît en 1924. À partir de 1925, grâce à ses amitiés dans le milieu du journalisme, il devient journaliste à *Paris-Soir*, puis aux journaux *Le Soir* et *Paris-Matinal*. Ces dernières activités journalistiques ainsi que la rédaction de chroniques cinématographiques et de scénarios de cinéma le rendent moins assidu aux réunions surréalistes. En 1927, alors que Breton, Aragon, Éluard et Péret défendent leur engagement politique au parti communiste, Desnos soutient que l'activité du groupe est incompatible avec une action militante à ce parti. Ce premier désaccord présage la rupture progressive avec le groupe surréaliste.

Cette formule extraite du poème *Siramour* illustre l'importance majeure de deux rencontres féminines dans la vie de Desnos. Au début des années 1920, il tombe profondément amoureux de la chanteuse de music-hall Yvonne George, qu'il représente à travers le symbole poétique de l'étoile. Son ami Théodore Fraenkel rend compte de l'envers malheureux de cette passion inspiratrice : « Son amour pour Yvonne George fut violent, douloureux, inlassablement attentif. Il ne fut jamais partagé ». De ce désespoir amoureux naissent les poèmes *À la mystérieuse* puis *L'étoile de mer*. Ce dernier sert de motif à un court métrage réalisé par Man Ray en 1928. La publication de *La Liberté ou l'amour* en 1927 provoque un scandale et entraîne un procès : le tribunal correctionnel de la Seine supprime l'épisode licencieux du Club des buveurs de sperme.

Après la mort prématurée d'Yvonne George en 1930, Desnos gagne le cœur de Lucie Badoud, surnommée Youki par le peintre japonais Foujita dont elle fut la maîtresse et la muse. Youki Foujita trouve sa figuration poétique dans l'image de la sirène à laquelle répond celle de l'hippocampe pour le poète. Le poème *Siramour* marque ce renouveau dans la vie amoureuse de Desnos, qui passe symboliquement de l'amour d'une étoile – figure intangible et disparue – à celui d'une sirène vivante et charnelle. Il écrit pour Youki des poèmes-chansons recueillis dans *Le livre des*

secrets et *Les nuits blanches*. Mais la vie du couple est matériellement difficile : pour subsister, Desnos fait de la gérance d'immeubles, écrit pour l'Agence Littéraire Internationale et fait quelques conférences à *Radio-Paris*.

Les poèmes influencés par la culture populaire que Robert Desnos écrit à la fin des années 1920 ainsi que son activité journalistique sont vivement attaqués par André Breton. Les liens tendus avec le groupe surréaliste se rompent définitivement en 1930, peu après la publication du *Second Manifeste du surréalisme* dans lequel Breton reproche à Desnos sa « grande complaisance envers soi-même ». Cette année-là, Desnos publie l'ensemble de ses poèmes publiés en revue de 1919 à 1929 dans le recueil *Corps et biens*. Grâce à Paul Deharme, avec qui il réalise l'émission de radio à succès, *La grande complainte de Fantomas*, Desnos s'engage dans une carrière radiophonique et délaisse petit à petit la presse écrite. Cette activité le passionne au point de vouloir ériger une culture et un art radiophoniques. Il se consacre parallèlement à la musique en écrivant des chansons de variété, des lyrics de films et des cantates ainsi qu'au cinéma en rédigeant des projets de films, des commentaires de documentaires cinématographiques et des scénarios.

Desnos résistant : « Ce cœur qui haïssait la guerre... » Alarmé par la montée du fascisme en Europe, son engagement politique ne cesse de croître dans les années 1930. C'est ainsi qu'il adhère au Front populaire et aux mouvements d'intellectuels antifascistes, comme l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires ou le Comité de vigilance des Intellectuels antifascistes. Tout au long des années 1930, Desnos s'engage clairement contre le fascisme et l'antisémitisme. Profondément marqué par la guerre civile qui se joue en Espagne de 1936 à 1939, il renonce petit à petit à ses positions pacifistes. Selon lui, la guerre est inévitable et la France doit s'y préparer tant physiquement que moralement. Ainsi, lorsque la guerre éclate le 3 septembre 1939, Desnos est mobilisé et son régiment est envoyé en Lorraine. Malgré la débâcle de juin 1940 et l'occupation de Paris, Desnos ne se décourage pas et devient résistant. Après l'arrestation d'Henri Jeanson et malgré la censure allemande à laquelle est soumis le quotidien *Aujourd'hui*, Desnos ruse et publie des articles de littérature qui encouragent à lutter pour la liberté. Les années 1940 sont marquées par les activités clandestines du poète. Dès juillet 1942, il devient un membre actif du réseau *Agirauquel* il transmet des informations confidentielles parvenues au quotidien *Aujourd'hui*. Parallèlement, il fabrique de faux papiers pour les Juifs et les résistants. Durant cette période, il publie des poèmes dans des revues clandestines sous son nom ou sous le masque de pseudonymes. Il rassemble ses derniers poèmes écrits dans les recueils *Fortunes* et *Etat de veille*, publiés respectivement en 1942 et 1943. Sa lutte contre le nazisme se poursuit dans ses dernières productions, comme *Le Maréchal Ducono*, sonnet en argot attaquant Pétain, ou *Le Veilleur du Pont-au-Change*. Le 22 février 1944, il est arrêté à son domicile et incarcéré à Fresnes avant d'être transféré au camp de Royallieu à Compiègne. Au mois de juin, un groupe de cent quatre vingt cinq hommes, dont Desnos, est acheminé vers le camp de Floha en Saxe. Pendant près d'un an, Desnos survit dans des conditions

extrêmement dures mais continue à écrire de nombreuses lettres à Youki qui témoignent de sa résistance. En avril 1945, il est transféré au camp de Terezin, en Tchécoslovaquie, où il meurt du typhus le 8 juin 1945. Dans le discours prononcé lors de la remise des cendres du poète, Paul Éluard rend hommage au courage à la fois moral et poétique de Robert Desnos : « Jusqu'à la mort, Desnos a lutté. Tout au long de ses poèmes l'idée de liberté court comme un feu terrible, le mot de liberté claque comme un drapeau parmi les images les plus neuves, les plus violentes aussi. La poésie de Desnos, c'est la poésie du courage ».

Maurice Soupault. Il est le 3^e enfant du docteur Maurice Soupault, médecin des hôpitaux de Paris, riche propriétaire terrien en Beauce et de Cécile Dancongnée, fille de Victor Léon Dancongnée, célèbre avocat au Conseil d'État dont la famille originaire du Puy-en-Velay avait fait fortune dans la dentelle. La sœur de sa mère, Louise, épouse Fernand Renault. Son jugement sur Louis Renault sera très contradictoire. Il le décrit dans *Le Grand Homme* ou *Histoire d'un Blanc*.

Il est également l'oncle de Brigitte Sabouraud, qui est une auteure-compositrice-interprète de chanson française et la cofondatrice du cabaret L'Écluse.

Avec ses amis André Breton et Louis Aragon, il participe à l'aventure Dada, qu'il considère comme une « table rase nécessaire », pour ensuite se tourner vers le surréalisme, dont il est un des principaux fondateurs avec André Breton. Avec ce dernier, ils ont en effet écrit le recueil de poésie *Les Champs magnétiques* en 1919, selon le principe novateur de l'écriture automatique. Ce recueil de poésie peut être considéré comme une des premières œuvres surréalistes, alors que le mouvement ne sera lancé effectivement qu'en 1924 avec le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton. Soupault est cependant exclu du mouvement surréaliste en 1926, avec le motif « trop de littérature », alors que le mouvement surréaliste s'engage dans la cause communiste.

Le 7 novembre 1933, lors de la « fête de la Révolution » à l'ambassade soviétique où se retrouve le Tout-Paris intellectuel, Philippe Soupault fait la rencontre d'une Allemande, Ré Richter. Ils se marient en 1937. Ré Soupault fait déjà partie du cercle d'artistes parisiens qui évolue autour de Man Ray, Fernand Léger, Elsa Triolet, Max Ernst, Kiki et bien d'autres. Cette ancienne élève du Bauhaus et amie des dadaïstes berlinois, leur fait découvrir l'avant-garde allemande jusque-là peu connue en France. Le couple qu'elle forma avec Philippe Soupault concrétise ce fructueux partage artistique.

Depuis la fin des années 1920, Philippe Soupault est devenu un journaliste français très célèbre. Il travaille notamment pour VU, Excelsior ou L'Intransigeant. Il croit au talent de sa femme qui a étudié l'art et il la convainc donc d'illustrer ses reportages.

Dès 1934, le couple Soupault sillonne le monde, voyageant en Allemagne, en Autriche, en Suède, en Angleterre puis aux États-Unis. Lui écrivant, elle photographiant. En 1935, ils font ensemble une série de reportages en Norvège, de nouveau en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Angleterre, en Espagne et enfin en Tunisie. Philippe Soupault est chargé par Léon Blum, alors président du Conseil du Front populaire, de lancer une nouvelle station antifasciste Radio Tunis,

qu'il dirigea de 1937 à 1940. En 1941, ils voyagent à travers tout le pays à vélo. Ils veulent rencontrer la population, voir de leurs propres yeux la réalité et en faire part : « nous voulions parler au peuple » racontera-t-elle dans un entretien pour Libération en 1994. Poursuivés tant par la police de Vichy que par la dictature nazie, Philippe Soupault est emprisonné durant six mois, ils parviennent, par un heureux concours de circonstances et sans pouvoir rien emporter, à fuir clandestinement hors de Tunisie en novembre 1942, un jour avant que les troupes allemandes de Rommel n'envahissent Tunis. Leur maison de la rue el Karchani sera plusieurs fois pillée. Ils passent par l'Algérie et vont se réfugier sur le continent américain.

Durant l'année 1943, Philippe Soupault est chargé de nombreuses missions en Amérique du nord, centrale et du sud, où il travaille à reconstruire le réseau des agences de presse françaises pour le gouvernement de Charles de Gaulle. Ils retrouvent à New York leur groupe d'amis parisiens, Walter Mehring, Man Ray, Fernand Léger, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Kurt Weill, Max Ernst. Ré accompagne Philippe dans tous ses voyages. Ils rencontrent Gisèle Freund et Victoria Ocampo en Argentine. Ils font de nombreux voyages en Amérique du sud durant l'année 1944 : Mexique, Bolivie, Colombie, Guatemala, Chili, Argentine, Brésil. Ils rentrent aux États-Unis en passant par Haïti, Cuba et un bref séjour à Swarthmore en Pennsylvanie, où Philippe enseigne à l'Université. L'année 1945 marque la séparation du couple Soupault.

Sa poésie est depuis le début très cosmopolite et ouverte aux mouvements d'avant-garde. Soupault fut aussi journaliste, critique, essayiste, producteur à la radio (en compagnie de Paul Gilson) et l'auteur de nombreux romans.

Pierre Reverdy. Déclaré « né de père et de mère inconnus » à l'état-civil de Narbonne, Pierre Reverdy dut attendre sa vingt-deuxième année pour être reconnu par sa mère. L'année de sa naissance, sa mère était mariée mais son époux vivait en Argentine. Ce n'est qu'en 1897 qu'elle put se remarier avec le père de Reverdy. Pierre Reverdy venait d'une famille de sculpteurs, de tailleurs de pierre d'église. Toute sa vie en sera marquée par un sentiment de religiosité profonde. Il poursuit ses études à Toulouse et à Narbonne.

Il arrive à Paris en octobre 1910. À Montmartre, au célèbre Bateau-Lavoir, il rencontre ses premiers amis : Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault et Tristan Tzara.

Pendant seize ans il vit pour créer des livres. Ses compagnons sont Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse. Toutes ces années sont liées de près ou de loin à l'essor du surréalisme, dont il est l'un des inspirateurs. Sa conception de l'image poétique a en particulier une grande influence sur le jeune Breton et sa théorisation du mouvement surréaliste.

Le 15 mars 1917 paraît le premier numéro de sa revue *Nord-Sud* à laquelle collaborent les poètes du dadaïsme puis du surréalisme. Le titre de la revue lui est venu de nom de la compagnie de métro qui avait ouvert en 1910 la ligne reliant Montmartre à Montparnasse. Il signifiait ainsi sa volonté de

« réunir ces deux foyers de la création ». Reverdy a conçu ce projet à la fin de 1916, alors que la vie artistique est encore anesthésiée par la Grande Guerre, pour montrer les parallélismes entre les théories poétiques de Guillaume Apollinaire, de Max Jacob et de lui-même, marquant ainsi le début d'une époque nouvelle pour la poésie et la réflexion artistique. Reverdy y expose ses théories littéraires, ainsi que de nombreuses réflexions sur le cubisme, notamment sur ses amis Pablo Picasso et Georges Braque². Dans les 14 fascicules, qui s'échelonnent de mars 1917 à la fin de 1918, viendront se poser les noms de André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, ou encore Tristan Tzara, alors leaders du mouvement dada. Joan Miró a représenté la revue dans un tableau qui porte son nom : Nord-Sud en hommage au poète et aux artistes qu'il admirait.

Au début des années 1920, il fut l'amant de Coco Chanel à qui il dédicença de nombreux poèmes. En 1926, à l'âge de 37 ans, il se retire dans une réclusion méditative près de l'abbaye bénédictine de Solesmes où il demeure - bien qu'il ait semble-t-il perdu la foi - jusqu'à sa mort, à 71 ans en 1960. Là sont nés ses plus beaux recueils, tels *Sources du vent*, *Ferraille*, *Le Chant des morts*.

Dans la dernière année de sa vie, il écrit *Sable mouvant (poème)*, testament poétique dans lequel il dépouille ses vers et où la voix reste en suspens (son dernier vers ne comporte pas de point final). Il veut qu'il ne demeure de lui qu'un portrait symbolique, dépouillé des détails de l'existence, et ramené à l'essentiel⁶.

René Char a dit de lui que c'était « un poète sans fouet ni miroir ». Le style d'écriture de Pierre Reverdy a été révolutionnaire. Fervent admirateur de Mallarmé et de son fameux « coup de dés », la poésie de Pierre Reverdy emprunte à ce dernier sa forme dentelée avec un retour systématique à la ligne sur des vers en biseaux. Procédant du papier collé, forme empruntée au cubisme auquel il veut très tôt joindre la forme écrite, il cherche par ce moyen à aller au cœur des choses plutôt qu'à leur surface ; le poème sera ainsi plus une évocation de leur réalité consubstantielle par le biais de ce que les images suggèrent qu'une description ou une narration textuelle. L'emploi de la comparaison et de la métaphore s'y veut primordial. Comme le dit lui-même le poète, il s'agit de rapprocher deux mots au sens éloigné l'un de l'autre pour créer une sorte de choc visuel sur la page et intellectuel du même coup. Picasso dira ainsi que Reverdy écrivait à ses yeux comme un peintre. Il n'abandonnera jamais cet idéal d'écriture choisi à l'époque cubiste et ce parti pris aura eu une influence décisive sur tous les grands poètes qui le suivront, au premier chef ceux du surréalisme.

Cours 5.

La poésie moderniste

Dès les premières années du 20^e siècle, les valeurs du Symbolisme sont battues en brèche par de nouvelles écoles littéraires souvent éphémères. Celles-ci s'en prennent à l'obscurité, au rêve, au cosmopolitisme qui caractérisent, selon elles, le grand mouvement de la fin du siècle. On reproche au Symbolisme notamment d'avoir privilégié le songe contre la vie, exalté le passé contre le présent, la nostalgie contre l'avenir, et surtout d'être resté aveugle au monde au monde moderne. Il faut désormais dissiper les brumes et effacer les ombres chères au Symbolisme pour apprécier le monde matériel et ses merveilles produits par la technologie industrielle, dans la lumière d'une réalité dévoilée.

Dans *les poètes d'aujourd'hui*, Henri de Régnier estime que « le meilleur moyen de savoir ce que les veulent les poètes de demain est encore de savoir ce qu'ils reproche à la poésie d'hier ». Or, le reproche fait au Symbolisme et qui les résume tous, est d'avoir négligé la Vie au profit du Rêve. Les poètes de demain veulent vivre et dire ce qu'ils ont vécu, directement, simplement, intimement, lyriquement. Ils ne veulent pas chanter l'homme en ses symboles, ils veulent l'exprimer « en ses pensées, en ses sensations, en ses sentiments ». La nouvelle génération rejette le pessimisme et le poids d'une certaine malédiction hérité de Schopenhauer et de Chateaubriand, pour s'enthousiasmer avec ferveur des prouesses du monde moderne.

Marinetti, en 1909 publia 1909 *Manifeste du Futurisme* (On peut voir le ici qui donne le coup de grâce au Symbolisme. Son programme, qui s'échafaude en onze points est reçu comme une bombe. Il s'agit en effet de faire définitivement table rase du passé, de détruire les musées et les académies pour chanter les prouesses de la technologie au premier rang desquelles la machine et la vitesse.

C'est à partir de ce moment-là que les poètes font l'éloge du train, de la voiture dans leurs œuvres. Ainsi s'élabore une poésie moderne fondée sur l'analogie. Mais les rapports magiques qui s'établissent entre les mots ne sont pas produits du jeu désintéressé de la pensée livrée à elle-même, du travail des signifiants dans l'inconscient comme chez les surréalistes ; ces courts-circuits sont déclenchés par le regard lancé sur le monde, et portés par l'action. La plupart des poètes de la Modernité sont de grands voyageurs ; ils vivent leurs voyages comme des poèmes en jonglant avec les horizons et les époques. Comme l'exprime Max Jacob dans son *Art poétique*, tout est bon pour l'homme d'action qu'est désormais le poète, afin de nourrir une imageporteuse d'inédit : « Les rimes trop riches et d'enseignes, les souvenirs de lectures, l'argot de conversation, ce qui se passe de l'autre côté de l'Équateur, les déclenchements inattendus, l'air de rêve, les conclusions imprévues, les associations de mots et d'idées, voilà l'esprit nouveau. » Cependant, quand le voyage, accéléré par la vitesse, conduit le poète ou l'artiste vers de nouveaux horizons, il met des cultures allogènes en contact avec le monde moderne, loin des musées que le Futurisme menace de vouloir incendier. Ainsi

s'affirme une esthétique inédite, faite de contraste et de mouvement. Rien d'artificiel pourtant dans cette rencontre puisque « le long des autostrades macadamisées les pompes à essence(...)ressemblent tant aux fétiches des sauvages(...), les slogans électriques des modernes remplaçant les tatouages sacrés des primitifs »

Les modernistes font l'éloge de la vie dangeureuse. Avec la guerre, c'est tout l'enthousiasme du jeune siècle qui bascule dans l'horreur et la boue des tranchées. Cendrars y perd son bras, Apollinaire sa vie, Marinetti son âme ! Les valeurs perdurent quelque temps encore. Elles sont privées de leur énergie initiale ; elles s'essoufflent vite. On constate l'apparition d'une génération nouvelle, née à peu près avec le siècle. On assiste à un reniement agressif d'une culture qui lui paraît avoir cotribué pleinement à l'affrontement des nations. Ces jeunes gens expriment leur dégoût et illustrent leur rupture dans l'explosion du mouvement Dada qui est un prélude à un retour vers l'esprit. De poètes comme Breton, Aragon, Éluar seront les artisans d'une nouvelle quête de l'homme. Ce n'est pas un hasard si les futurs fondateurs du Surréalisme tiennent à saluer, au passage, la mémoire des symbolistes. Une nouvelle modernité est en train de naître, après le Modernisme, mais il s'agit là d'une autre histoire...

Vers 1850 s'affirme la fin du Romantisme et aussi le début de la poésie moderne. Le Romantisme reste l'école que j'aime le plus parmi tous les courants poétiques. En écrivant ces phrases, je suis un peu nostalgique comme si le Romantisme me quittait. Mais cela ne veut pas dire que j'ai préjugé contre la poésie moderne. Verlaine est aussi un des poètes favoris. On trouve un nouveau monde après 1848, où le symbole remplace l'épanchement, la couleur artificielle remplace le paysage de la nature. La modernité se définit donc comme une rupture nette et volontaire avec le passé. Baudelaire est bien celui qui a le premier conçu et exprimé le sens de cette rupture. Avec lui, à partir de lui, la poésie française se libère définitivement des règles qui semblaient avoir fixé pour toujours sa nature et son idéal. Baudelaire est aussi romantique, le dernier des Romantiques, « *à la pointe extrême du Kamtchatka* » de ce mouvement, selon le mot perfide de Sainte-Beuve. Pourtant, nous reconnaissons en lui l'initiateur d'une conversion fondamentale de la poésie qui ne séparera plus le travail sur le langage de la suggestion de l'expérience vécue, qui liera même tout aussi intimement la sensibilité au langage que le langage à la sensibilité. La célèbre boutade de Mallarmé, « *on ne fait pas de la poésie avec des idées mais avec des mots* »,

Classique par le souci de la forme, romantique par l'inspiration et la sensibilité, en quoi Baudelaire est-il donc le premier poète moderne ? Par la recherche acharnée, douloureuse et dramatique qui lui enjoint de plonger. „*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*“. (Baudelaire „*Le voyage*“)

Il a révolutionné le paysage de la poésie du XIX^e siècle et a rompu avec l'esthétique classique et l'a conduite vers une direction inconnue. Baudelaire est le premier à transformer les images en symboles, parce qu'il est convaincu qu'il y a, derrière le monde réel, un monde spirituel et entre les

deux, des « correspondances » possibles grâce à certains objets privilégiés. Cette poésie des « correspondances » est souvent en même temps une poésie de la réminiscence par toute la richesse de souvenirs dont ces symboles sont chargés. Mais une poésie aussi savante ne peut être abondante et Baudelaire est hanté par la crainte de la stérilité.

Baudelaire, né à Paris en 1821, perdit son père quand il avait six ans. Le remariage de sa mère avec le commandant Aupick fut pour lui un profond chagrin. Excellent élève, bachelier en 1839, il commence alors une vie de bohème qu'interrompt un voyage à l'île Maurice, exigé par son beau-père. Il en restera marqué par des souvenirs exotiques. Comme il dissipe son capital, sa famille lui impose en 1844 un conseil judiciaire. Dès lors Baudelaire cherche à vivre de sa plume : il fait surtout de la critique d'art et rend compte des Salons du Louvre en 1845 et 1846; il témoigne d'emblée dans ce genre d'une précoce maîtrise; il estime que l'art doit être l'expression d'un tempérament plus que le résultat d'une habileté technique, il privilégie la couleur et ses harmonies par rapport au dessin, et enfin, très opposé au réalisme, accorde la primauté à l'imagination, la « reine des facultés », se ralliant ainsi à ce qu'il appelle un « surnaturalisme ». Enfin, indépendamment de ces principes, Baudelaire a fait preuve d'une très grande sûreté dans ses jugements, que la postérité a la plupart du temps ratifiés : Son admiration pour Delacroix montre quels liens profonds il gardera toujours avec le romantisme.

Les années 1848 à 1861 sont pour lui la grande période de production littéraire : il traduit assidûment, de 1848 à 1865, les œuvres d'Edgar Poe, en qui il a découvert un génie fraternel. Il publie d'abord des poèmes isolés dans des revues; puis, en 1851, un premier choix de 11 poèmes paraît sous le titre *les Limbes*; en 1855, un second choix de 18 poèmes sous le titre *Les fleurs du Mal*. La première édition en recueil est de 1857 et comporte cent poèmes. Enfin, en 1861, Baudelaire augmente son recueil (126 poèmes) dont il remanie et améliore l'architecture. Cette poésie très neuve ne fut guère comprise des contemporains et valut à son auteur en 1857 un retentissant procès en correctionnelle, qu'il perdit.

L'angoisse du spleen, qui domine de nombreux poèmes, pouvait passer pour une forme exaspérée du « mal du siècle ». Le spleen se définit par l'angoisse, le dégoût de tout, le découragement qui provoque des crises accompagnées d'hallucinations. Mais le spleen se trouve aussi dans le cœur de l'homme, où se livre une bataille entre la chair et l'esprit, l'enfer et le ciel, Satan et Dieu. Tout cela provoque chez le poète un sentiment de mélancolie, d'angoisse, et de profond dégoût pour la vie. Le spleen baudelairien est à la fois plus physiologique et plus métaphysique que les inquiétudes romantiques; il relève d'une obsession de solitude et d'exil, d'une hantise du Temps profondément liée au tragique de la condition humaine. Et surtout, au spleen qui est dépression, s'oppose l'appel de l'idéal qui est tentative d'exaltation : la soif de la pureté perdue est une nostalgie permanente au cœur de Baudelaire, qui voudrait retrouver une innocence première. Faute d'y arriver comme homme, il espère y arriver comme artiste et nourrit un rêve de Beauté où

l'art et la poésie sont la meilleure preuve de l'infini et de l'idéal qui nous appellent. Mais cet appel ne réussit pas à sauver Baudelaire; il éprouve la déchéance de l'homme plus qu'il n'a confiance en rédemption; dans l'infini même, il ne sait pas s'il va trouver Dieu ou Satan. Aussi cherche-t-il l'oubli de cette condition intolérable dans l'ivresse, sous toutes ses formes, mais moins sans doute dans les drogues que dans l'utilisation raffinée des sensations, dans le rêve du voyage, dans la poésie des ailleurs et dans l'espoir en ce suprême voyage qu'est la Mort.

Charles Péguy

Charles Pierre Péguy (1873-1914). Péguy est un écrivain, poète et essayiste français. Il est également connu sous les noms de plume de Pierre Deloivre et Pierre Baudouin. Son œuvre, multiple, comprend des pièces de théâtre en vers libres, comme *Le Porche du Mystère de la deuxième vertu*, et des recueils poétiques en vers réguliers, comme *La Tapisserie de Notre-Dame*, d'inspiration mystique, et évoquant notamment Jeanne d'Arc, un personnage historique auquel il reste toute sa vie profondément attaché. C'est aussi un intellectuel engagé : après avoir été militant socialiste, anticlérical puis dreyfusard au cours de ses études, il se rapproche à partir de 1908 du catholicisme et du conservatisme; il reste connu pour des essais où il exprime ses préoccupations sociales et son rejet de la modernité (*L'Argent*).

Charles Péguy naît en 1873 à Orléans dans une famille modeste. De 1879 à 1885, il fréquente les classes de l'école primaire annexe de l'École normale d'instituteurs d'Orléans. L'ayant remarqué, le directeur de l'École normale, Théodore Naudy, le fait entrer en 1885 au lycée d'Orléans en lui faisant obtenir une bourse qui lui permet de continuer ses études. Il obtient son baccalauréat le 21 juillet 1891. Le 31 juillet 1894 il intègre l'École normale supérieure. À l'École normale supérieure, il est l'élève de Romain Rolland et de Henri Bergson, qui ont une influence considérable sur lui : « nourri ... de la fleur de l'esprit classique en même temps que des généreux idéaux de l'esprit moderne, Péguy était appelé à concilier en lui les appels les plus divergents et à incarner la totalité de l'esprit français ». Il y affine également ses convictions socialistes, selon une vision personnelle faite de rêve de fraternité et de convictions tirées de sa culture chrétienne, qu'il affirme dès sa première année à l'École. Lorsqu'éclate l'affaire Dreyfus, il se range d'emblée du côté des dreyfusards. En février 1897, il écrit son premier article dans la *Revue socialiste*, et en juin 1897, achève d'écrire *Jeanne d'Arc*, pièce de théâtre ; œuvre en vue de laquelle il a effectué un important travail de documentation.

Son socialisme n'est pas un programme politique, et ne relève pas d'une idéologie plus ou moins fondée sur le marxisme ; pour Péguy, le socialisme choisi et formulé dès sa jeunesse est essentiellement un idéal rêvé de société d'amour et d'égalité entre les hommes : « Comme il eut souci de tenir ensemble sa foi politique et sa foi religieuse, Péguy n'entend pas séparer son baptême et sa culture. »

Sur la Commune de Paris, Charles Péguy a écrit dans *Notre jeunesse* : « Le 18 mars même fut une journée républicaine, une restauration républicaine en un certain sens, et non pas seulement un mouvement de température, un coup de fièvre obsidionale, mais une deuxième révolte, une deuxième explosion de la mystique républicaine et nationaliste ensemble, inséparablement patriotiques ».

Charles Péguy, dès le début de ses études supérieures, est profondément révolté par l'antisémitisme au point d'avoir réclamé une réparation par duel au pistolet après une plaisanterie faite sur son ami Albert Lévy. Il garde de l'année 1898 le souvenir d'un « temps inoubliable de béatitude révolutionnaire ». En janvier de cette même année, il signe toutes les protestations publiées dans *l'Aurore* pour demander la révision du procès Dreyfus, alors même qu'il prépare l'agrégation. Il participe à de nombreux affrontements entre dreyfusards et antidreyfusards.

Le 28 octobre 1897, il épouse civilement Charlotte-Françoise Baudouin, sœur de Marcel Baudouin, un de ses proches amis décédé trois mois plus tôt. Ils ont quatre enfants : Marcel, Germaine, Pierre et Charles-Pierre. Un an plus tard, il fonde, près de la Sorbonne, la librairie Bellais, qui sert de quartier général au mouvement dreyfusiste ; son échec à l'agrégation de philosophie l'éloigne définitivement de l'université. À la même époque, il écrit dans *la Revue blanche*.

Cependant, dès 1900, après la quasi-faillite de sa librairie, il se détache de ses associés Lucien Herr et Léon Blum et fonde dans la foulée les *Cahiers de la Quinzaine*, revue destinée à publier ses propres œuvres et à faire découvrir de nouveaux écrivains. Romain Rolland, Julien Benda, Georges Sorel, Daniel Halévy et André Suarès y contribuent. En 1913, dans *L'Argent*, Charles Péguy est le premier à employer l'expression « hussards noirs » à propos des élèves-maîtres de l'École normale d'Orléans dont il fréquenta l'école primaire annexe de 1879 à 1885 : l'expression est employée depuis lors pour désigner les instituteurs de la III^e République après le vote des lois Jules Ferry.

En politique, après sa « conversion » au socialisme, Péguy soutient longtemps Jean Jaurès, avant qu'il n'en vienne à considérer ce dernier, à cause de son pacifisme, comme un traître à la nation et à sa vision du socialisme. Dans l'immédiat avant-guerre et le climat de fièvre d'une revanche longtemps espérée sur l'Allemagne, il écrit dans le *Petit Journal* daté du 22 juin 1913 : « Dès la déclaration de guerre, la première chose que nous ferons sera de fusiller Jaurès. Nous ne laisserons pas derrière nous un traître pour nous poignarder dans le dos ».

Pour Péguy, la République se doit de poursuivre, par son organisation, ses exigences morales et donc son énergie, l'œuvre de progrès de la monarchie au service du peuple tout entier, et non pas au service de quelques-uns – comme la III^e République le faisait selon lui, à cause de la faiblesse de son exécutif et de l'emprise abusive des partis. Son nationalisme est spontanément philo-judaïque par fidélité à nos racines autant judéo-chrétiennes que gréco-romaines. Pour lui, la « race française » est le fruit millénaire d'une correspondance entre un peuple et une terre irriguée par des siècles de christianisme ; le christianisme est d'abord païen, au sens du latin *paganus* (paysan). C'est à cette

vision de la nation qu'adhèrent plus tard Bernanos et de Gaulle. Par conviction, il s'oppose fermement à cet « universalisme facile » qui commence, à ses yeux, à marquer la vie économique et culturelle : « Je ne veux pas que l'autre soit le même, je veux que l'autre soit autre. C'est à Babel qu'était la confusion, dit Dieu, cette fois que l'homme voulut faire le malin ». Pour Péguy, tout ce qui relève de la confusion et du désordre nous enchaîne ; ce sont l'ordre, l'organisation, la rationalité qui libèrent.

Son retour au catholicisme, dont il avait été nourri durant son enfance, a eu lieu entre 1907 et 1908. Il confie en septembre 1908 à son ami Joseph Lotte : « Je ne t'ai pas tout dit... J'ai retrouvé la foi... Je suis catholique... ». Cependant, son entourage remarquait depuis quelques années déjà ses inclinations mystiques ; ainsi, les frères Jean et Jérôme Tharaud se souviennent l'avoir fait pleurer en racontant les miracles de la Vierge, à la Noël 1902. Le 16 janvier 1910 paraît *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, qui s'inscrit clairement dans la perspective d'une méditation catholique et manifeste publiquement sa conversion. La réaction du public catholique est plutôt méfiante, même si *L'Amitié de France* et *La Croix* font une critique élogieuse de l'ouvrage. Son intransigeance et son caractère passionné le rendent suspect à la fois aux yeux de l'Église, dont il attaque l'autoritarisme, et aux yeux des socialistes, dont il dénonce l'anticléricisme ou, un peu plus tard, le pacifisme, pour lui inopérant et, qui plus est, à contre-sens, quand l'Allemagne redevient menaçante.

L'œuvre de Péguy célèbre avec flamme des valeurs qui pour lui sont les seules respectueuses de la noblesse naturelle de l'homme, de sa dignité et de sa liberté : d'abord, son humble travail, exécuté avec patience, sa terre, cultivée avec respect, sa famille : « Il n'y a qu'un aventurier au monde, et cela se voit très notamment dans le monde moderne : c'est le père de famille », écrit-il. Ce sont là ses valeurs essentielles, liées à son patriotisme et à sa foi dans une République qui serait enfin forte, généreuse et ouverte. Et c'est précisément là, pour lui, que dans une action résolue, se rencontre Dieu. À ce titre Péguy peut apparaître comme un théologien, chantre des valeurs de la nature créée par un Dieu d'amour. D'où aussi son attachement profond à Marie : il aurait passé la nuit précédant sa mort à fleurir la statue de la Vierge dans la petite église du village où stationnait son unité.

La réforme scolaire de 1902, portant sur les humanités modernes et l'enseignement secondaire unique, est sans doute la première occasion à laquelle Péguy exprime aussi violemment son rejet du monde moderne : « *Comme le chrétien se prépare à la mort, le moderne se prépare à la retraite* ». Dans ses *Cahiers de la quinzaine*, il écrit : « *Aujourd'hui, dans le désarroi des consciences, nous sommes malheureusement en mesure de dire que le monde moderne s'est trouvé, et qu'il s'est trouvé mauvais.* » Il se sépare ainsi peu à peu de la gauche parlementaire, à ses yeux, coupable de trahir ses idéaux de justice et de vérité, pour rejoindre les rangs des nationalistes qui jugent inévitable une nouvelle guerre, au moins pour recouvrer l'intégrité du territoire d'une France mythifiée par le culte de figures comme Richelieu, que nul ne surpasse, selon lui, « dans le régime révolutionnaire », et surtout de Jeanne d'Arc.

Blaise Cendrars

Blaise Cendrars (1887-1961). Cendrars, de son vrai nom Frédéric-Louis Sausser est né le 1^{er} septembre 1887 à La Chaux-de-Fonds (canton de Neuchâtel, Suisse), dans une famille bourgeoise d'origine bernoise mais francophone. Les voyages de son père, un homme d'affaires un peu niais et instable, font mener à la famille une vie itinérante, notamment à Naples. Envoyé en pension en Allemagne, Freddy fugue. Ses parents l'inscrivent à l'École de commerce de Neuchâtel, pour des études qui ne lui plaisent pas. En 1904, au vu de ses mauvais résultats scolaires, il est envoyé en apprentissage à Moscou et surtout à Saint-Pétersbourg, alors en pleine effervescence révolutionnaire. Jusqu'en 1907, il y travaille chez un horloger suisse. À la Bibliothèque impériale, dont il devient l'habitué, un bibliothécaire, R. R., l'encourage à écrire. Freddy commence à noter ses lectures, ses pensées.

Il aurait alors écrit *La Légende de Novgorode, de l'or gris et du silence*. Pour lui faire une surprise, R. R. l'aurait traduit en russe et fait imprimer à 14 exemplaires en blanc sur papier noir. Du vivant de Cendrars, personne n'a jamais vu ce livre qu'il a pourtant fait figurer en tête de toutes ses bibliographies à partir de *Séquences*. Beaucoup doutaient de son existence, lorsqu'un poète bulgare en découvre un exemplaire, en 1995, chez un bouquiniste de Sofia. Depuis lors, l'authenticité de cette plaquette fait l'objet de controverses, ce qui enrichit la mythologie du poète de nouveaux épisodes.

En 1907, Freddy Sausser revient en Suisse. Étudiant la médecine à l'université de Berne, il a peut-être rencontré Adolf Wölfli, interné à l'asile de la Waldau. Ce schizophrène violent qui est un dessinateur de génie pourrait être un des modèles de Moravagine, le « grand fauve humain » qui va obséder Cendrars comme un double pendant de longues années. Quant aux études universitaires, elles apportent peu de réponses aux questions qui le hantent sur l'homme, son psychisme, son comportement. Sous l'influence du *Latin mystique* de Remy de Gourmont, il écrit ses premiers poèmes : *Séquences*.

Après un court séjour à Paris, il retourne en 1911, pour quelques mois, à Saint-Pétersbourg. Il y écrit son premier roman, *Moganni Nameh* qui ne paraîtra, en feuilleton, qu'en 1922 dans la revue *Les Feuilles libres*. Il se plonge dans Schopenhauer ; une formule de ce philosophe illumine son rapport à la réalité : « le monde est ma représentation ». Désormais, la vie et la poésie seront pour lui des vases communicants.

Fin 1911, Freddy s'embarque pour New York où il rejoint une amie, Féla Poznanska, une étudiante juive polonaise rencontrée à Berne. Il l'épousera par la suite et elle sera la mère de ses trois enfants, Odilon, Rémy et Miriam. Son séjour aux États-Unis lui montre la voie, nouvelle et soumise aux lois de la mécanique, de la vitesse, de la modernité, dans lequel le monde s'engage. Au sortir d'une nuit d'errance, il rédige son premier long poème, *Les Pâques à New York*, un poème fondateur de la poésie moderne. Pour le signer il s'invente un pseudonyme : *Blaise Cendrars*. Pour Cendrars,

l'acte de création artistique a lieu lorsque le poète est tel une braise, qui se consume au cours de la création, puis s'éteint pour se transformer en cendres. C'est pourquoi il choisit son pseudonyme Blaise comme braise, et Cendrars comme cendre.

Il revient à Paris pendant l'été 1912, convaincu de sa vocation de poète. Avec Emil Szitty, un écrivain anarchiste, il fonde *Les Hommes Nouveaux*, une revue et une maison d'édition où il publie *Les Pâques*, puis *Séquences*, un recueil de poèmes plus anciens d'inspiration décadente, marqués par l'influence de Remy de Gourmont qu'il admire comme un maître. *Séquences* appartient davantage à Freddy Sauser qu'à Cendrars, même s'il le signe de son pseudonyme. Il se lie d'amitié avec des personnalités artistiques et littéraires : Apollinaire et les artistes de l'école de Paris, Chagall, Léger, Survage, Modigliani, Robert. En 1913, il publie *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, avec des compositions en couleurs de Sonia Delaunay-Terk. Dans ce premier livre simultané, le texte et l'image sont étroitement imbriqués pour créer une émotion artistique nouvelle, qui sera à l'origine d'une vive polémique. Ce poème-tableau de deux mètres de hauteur, présenté sous forme de dépliant, est reconnu aujourd'hui comme une contribution majeure à l'histoire du livre. L'amitié liant Cendrars à certains artistes de l'École de Paris, conduit Cendrars à la création de poèmes abstraits révolutionnaires, qui constituent aussi pour certains des hommages directs à des peintres comme Chagall et Léger : il s'agit des *Dix-neuf poèmes élastiques* publiés en 1919.

Dès le début de la Première Guerre mondiale, Cendrars lance avec l'écrivain italien Ricciotto Canudo un appel aux artistes étrangers qui vivent en France, et s'engage à la Légion étrangère pour la durée de la guerre au Régiment de marche du camp retranché de Paris. Il est affecté à la 6^e compagnie du 3^e Régiment de marche du 1^{er} Régiment étranger.

Le 28 septembre 1915, au cours de la grande offensive de Champagne, gravement blessé au bras droit par une rafale de mitrailleuse, il est amputé au-dessus du coude. Il est alors cité à l'ordre de l'armée, décoré de la médaille militaire avant d'être réformé. Après une « année terrible », le poète manchot apprend à écrire de la main gauche. En 1916, il publie *La Guerre au Luxembourg*. Le 16 février 1916 il est naturalisé français. Au cours de l'été 1917, qu'il passe à Essonne, il découvre son identité nouvelle d'homme et de poète de la main gauche, en rédigeant, au cours de sa « plus belle nuit d'écriture », le 1^{er} septembre, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* Commence alors une période d'activité créatrice intense placée sous le signe tutélaire de la constellation d'Orion, dans laquelle la main droite du poète s'est exilée.

Avec *Profond aujourd'hui*, le poète de la main gauche publie son manifeste en présentant une vision poétique de la modernité. Paraissent également des poèmes écrits avant guerre : son troisième poème « homérique » ou « whitmanien », *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, ainsi que les *Dix-neuf poèmes élastiques*.

Comme beaucoup d'artistes et d'écrivains à cette époque, il se passionne pour l'Afrique et compile dans son *Anthologie nègre* des contes de tradition orale, qu'il est le premier à considérer

comme de la littérature. Pour les Ballets suédois, il tire de ce recueil l'argument de *La Création du Monde*, avec une musique de Darius Milhaud, des décors et costumes de Fernand Léger.

En 1924, il publie *Kodak (Documentaire)*. Il faudra attendre les années 1970 pour découvrir que Cendrars avait composé ces poèmes par collage en découpant et réaménageant des fragments du *Mystérieux docteur Cornélius*, un roman populaire de Gustave Le Rouge. Il voulait ainsi montrer à son ami qu'il était lui aussi un poète. La même année, paraît *Feuilles de route*, son dernier recueil de poèmes. Au retour du Brésil, il se lance dans le roman. En quelques semaines, il écrit *L'Or*, où il retrace le tragique destin de Johann August Suter, millionnaire d'origine suisse ruiné par la découverte de l'or sur ses terres en Californie. Ce succès mondial va faire de lui, durant les années 1920, un romancier de l'aventure. Suivent bientôt *Moravagine*, puis *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* qui rate le Goncourt.

Une vie romancée de l'aventurier Jean Galmot (*L'aventure de Jean Galmot*) lui fait découvrir le monde du journalisme. Dans les années 1930, il devient grand reporter pour explorer les bas-fonds (*Panorama de la pègre*). Son ami Pierre Lazareff, le patron de *Paris-Soir*, l'envoie prendre part au voyage inaugural du paquebot *Normandie*, puis visiter *Hollywood*, la *Mecque du cinéma*. Pendant la même période, il recueille dans trois volumes d'« histoires vraies » les nouvelles qu'il a publiées dans la grande presse. En décembre 1934, il rencontre Henry Miller qui deviendra un de ses amis.

En 1939, lorsque la guerre éclate, il s'engage comme correspondant de guerre auprès de l'armée britannique. Ses reportages paraissent notamment dans *Paris-Soir* et le livre qu'il en tire, *Chez l'armée anglaise*, sera pilonné par les Allemands. Profondément affecté par la débâcle, il quitte Paris et le journalisme pour se retirer à Aix-en-Provence pendant toute l'Occupation. Durant trois ans, il cesse d'écrire.

À la suite d'une visite du romancier Édouard Peisson, il sort enfin du silence le 21 août 1943 et commence *L'Homme foudroyé* (1945) que suivront *La Main coupée*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*. Ces volumes de « mémoires qui sont des mémoires sans être des mémoires » forment une tétralogie marquée par deux grands traumatismes : la perte de sa main droite et le suicide d'une jeune fille profondément amoureuse de lui. Ils sont composés comme des rhapsodies par Cendrars qui renoue ainsi avec la formation musicale de sa jeunesse.

À l'occasion de ce retour à l'écriture, un jeune photographe inconnu, Robert Doisneau, est envoyé à Aix pour faire un reportage sur Cendrars. Il illustre l'article que Maximilien Vox publie en 1945 dans *La Porte ouverte*, la revue de la chambre de commerce franco-suédoise, sous un titre qui résume bien ces années de guerre : *Cendrars, un éléphant solitaire*. Quatre ans plus tard, en 1949, Cendrars écrit le texte du premier album de Doisneau : *La Banlieue de Paris*, qui révèle un grand photographe.

En 1944, Cendrars, qui n'écrit plus de poèmes depuis vingt ans, a recueilli ses *Poésies complètes* chez Denoël, avec l'aide et une préface de son ami Jacques-Henry Lèvesque resté à Paris. Le

27 octobre 1949 il se marie avec Raymone Duchâteau. Depuis qu'il a rencontré cette jeune comédienne en octobre 1917, il lui voue un amour idéalisé, non sans ambivalence, traversé de nombreuses crises. La même année il publie *Le Lotissement du ciel*, dernier volume des mémoires, qui réunit les deux figures de Joseph de Cupertino, le saint volant du XVII^e siècle, et Oswaldo Padroso, un fazendeiro brésilien qui s'est pris d'un amour fou pour Sarah Bernhardt. Le prière d'insérer du volume tient de la profession de foi :

En 1950, il retourne définitivement à Paris et s'installe rue Jean-Dolent, en face de la prison de la Santé. À l'initiative de son ami Paul Gilson, qui y dirige les programmes artistiques, il collabore fréquemment à la Radiodiffusion française en compagnie notamment de Nino Frank et Albert Riéra. Ses entretiens radiophoniques avec Michel Manoll connaissent un grand succès. Il se lie avec de jeunes écrivains qu'il recommande aux éditions Denoël : René Fallet, Robert Giraud, Jean-Paul Clébert, Jacques Yonnet.

Après un travail long et difficile, il publie, en 1956, *Emmène-moi au bout du monde !...*, un roman à clefs sous couvert d'une intrigue policière. La truculence de cette chronique théâtrale qui doit beaucoup à la vie de la comédienne Marguerite Moreno, une amie de Raymone, fait scandale. Ce sera sa dernière œuvre car il est victime d'une congestion cérébrale le 21 juillet 1956. Il meurt le 21 janvier 1961.

Jacques Prévert

Jacques Prévert est l'auteur d'un premier succès, avec son recueil de poèmes *Paroles*, il devint un poète populaire grâce à son langage familier et à ses jeux sur les mots. Ses poèmes sont depuis lors célèbres dans le monde francophone et massivement appris dans les écoles françaises. Il a également écrit des scénarios pour le cinéma.

Jacques Prévert naît au 19 de la rue de Chartres à Neuilly-sur-Seine (actuellement Hauts-de-Seine) le 4 février 1900. Il y passe son enfance. Son père André Prévert, fait divers métiers pour gagner sa vie, et de la critique dramatique et cinématographique par plaisir. Il l'emmène souvent au théâtre et au cinéma. Suzanne, sa mère (née Catusse), l'initie à la lecture. Il s'ennuie à l'école, et dès 15 ans, après son certificat d'études, il abandonne les études. Il multiplie alors les petits travaux, notamment au grand magasin Le Bon Marché. Mobilisé en 1917, son service militaire se poursuit à Saint-Nicolas-de-Port où il rencontre Yves Tanguy, avant d'être envoyé à Istanbul où il fait la connaissance de Marcel Duhamel.

En 1925, il participe au mouvement surréaliste, qui se retrouve au 54 de la rue du Château près de Montparnasse. C'est en fait un logement « collectif » où habitent Marcel Duhamel, Raymond Queneau et Yves Tanguy. C'est Prévert qui trouvera le terme de cadavre exquis pour définir le jeu littéraire auquel ses amis et lui se livrent. Prévert est toutefois trop indépendant d'esprit pour faire véritablement partie d'un groupe constitué, quel qu'il soit. Il supporte mal les exigences d'André

Breton, et la rupture est consommée en 1930. En 1932, il écrit les textes pour le groupe Octobre et il participe aux Olympiades du théâtre à Moscou.

Toute sa vie, Jacques Prévert témoignera d'un engagement politique sincère. Surréaliste inclassable, certains observateurs n'hésitent pourtant pas à l'apparenter au courant libertaire. En 2012, Jean-Louis Trintignant l'intégrera dans son spectacle *Trois poètes libertaires*, aux côtés de Boris Vian et de Robert Desnos.

Cet engagement sera à l'origine de ses plus belles réussites et de nombre de ses déboires. Le groupe Octobre, avec lequel il se fit remarquer, était une troupe de théâtre itinérante qui allait jouer dans les usines en grève. Jean Renoir, compagnon de route du Parti communiste français, travaille tout naturellement avec lui, en particulier sur *Le Crime de Monsieur Lange*. *Lumière d'été* de Jean Grémillon met en scène l'oisiveté et le travail, et *Les Visiteurs du soir* s'achève, après que le diable a transformé en statues de pierre les amoureux qui lui résistaient, par un battement sourd et cette réplique, que tous les Français comprirent : « Ce cœur qui bat, qui bat... ».

Il est le scénariste et dialoguiste de grands films français des années 1935-1945, notamment *Drôle de drame*, *Le Quai des brumes*, *Le jour se lève*, *Les Visiteurs du soir*, *Les Enfants du paradis* et *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné, *Le Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir, *Remorques* et *Lumière d'été* de Jean Grémillon. Il a, à deux reprises, adapté des contes de Hans Christian Andersen, d'abord *La Bergère et le Ramoneur* devenu *Le Roi et l'Oiseau*, film d'animation de Paul Grimault en 1957, puis en 1964, *Grand Claus et Petit Claus*, autre conte d'Andersen, à la télévision, *Le Petit Claus et le Grand Claus* de son frère Pierre Prévert.

Pendant la guerre, il protège son ami musicien et juif, Joseph Kosma qui, grâce à lui, peut poursuivre son travail de musicien, et il aide également à se cacher le décorateur Alexandre Trauner, recherché par les Allemands.

Ses poèmes sont mis en musique par Joseph Kosma dès 1935 (*À la belle étoile*) : ses interprètes sont entre autres Agnès Capri, Juliette Gréco, Les Frères Jacques, Yves Montand. Son recueil *Paroles*, publié en 1946, obtient un vif succès.

Il écrit des pièces de théâtre. Son anticléricalisme, parfois violent, est souvent négligé par le public, au profit de ses thèmes sur l'enfance et la nature. Sa fille Michèle naît en 1946. Il épouse Janine Tricotet en 1947.

Le 12 octobre 1948, à Paris, il tombe d'une porte-fenêtre et reste plusieurs jours dans le coma. Le hasard a voulu que Pierre Bergé en ait été témoin, le jour même où celui-ci venait d'arriver pour la toute première fois dans la capitale alors qu'il se promenait sur les Champs-Élysées.

Son domicile parisien est situé dans le quartier de Montmartre, au fond d'une petite impasse derrière le Moulin Rouge, sur le même palier que Boris Vian. Son domicile secondaire est à Antibes, mais, à la suite de la résiliation de son bail par le propriétaire qui souhaitait récupérer l'appartement des remparts, il doit quitter Antibes. Sur les conseils du décorateur Alexandre Trauner, il achète alors

une maison en 1971 à Omonville-la-Petite, dans la Manche. Le 11 avril 1977, il y meurt des suites d'un cancer du poumon, lui qui avait toujours la cigarette à la bouche. Il avait 77 ans.

Aux côtés de sa femme, de sa fille et d'Alexandre Trauner, il est enterré au cimetière d'Omonville-la-Petite, où l'on peut également visiter sa maison. Non loin de là, à Saint-Germain-des-Vaux, ses amis ont aménagé un jardin dédié au poète.

Prévert fait éclater le caractère conventionnel du discours par le jeu des mots. Sa poésie est constamment faite de jeux sur le langage (calembours, inventions burlesques, néologismes, lapsus volontaires...) dont le poète tire des effets comiques inattendus (un humour parfois noir), des significations doubles ou encore des images insolites.

Ses poèmes fourmillent de jeux de sons, de combinaisons pour l'oreille (allitérations, rimes et rythmes variés) qui paraissent faciles, mais dont Prévert fait un usage savant. Enfin, il ne faut pas négliger, comme l'a fait remarquer Danièle Gasiglia-Laster dans son introduction aux *Œuvres Complètes* de Prévert dans la Bibliothèque de la Pléiade, les apports du surréalisme dont on retrouve les traces : inventaires, énumérations hétéroclites d'objets et d'individus, additions de substantifs ou d'adjectifs, etc. Il est friand des procédés de l'image, de la métaphore et de la personnification (animal, objet, humain).

Prévert s'en prend aux stéréotypes du langage, à tout ce qui est figé, imposé : « Les expressions stéréotypées, les citations célèbres, les proverbes, permettent toutes les mystifications possibles. Quand certains êtres en oppriment d'autres, ils tentent en effet de leur faire croire que ce qui se dit ou s'écrit reflète l'ordre naturel des choses : "A tout seigneur tout honneur", "Qui aime bien châtie bien", etc. Aussi Prévert va-t-il détourner de leur sens ces "messages du mensonge", les subvertir au profit de ceux qu'ils desservent : "Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage à demain, si on ne vous paie pas le salaire d'aujourd'hui" [...], ou bien inventera à son tour des aphorismes qui insinueront d'autres rapports de force et surtout une autre conception de la société : "Quand les éboueurs font grève, les orduriers sont indignés" [...]. Quand il utilise des clichés, non pas pour les mettre dans la bouche de personnages sans consistance, mais pour son propre compte, il leur fait subir une cure de jouvence, le plus souvent en les prenant à leur premier degré de signification. Ainsi, le monde de "Lanterne magique de Picasso" est-il "beau comme tout", comme la totalité de l'univers et de ses parcelles. Bousculer les automatismes se révèle en définitive vital, car à trop se contenter d'utiliser le langage tel qu'il nous est donné, avec les mêmes immuables associations, on risque de pétrifier les êtres et les choses.» explique Danièle Gasiglia-Laster (Introduction au tome 1 des *Œuvres complètes* de Prévert, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard).

Cours 6.

Le roman moderniste

Le modernisme est un courant littéraire et artistique qui atteint son apogée dans les premières décennies du XX^e siècle. Il est caractérisé par son aspect international, mais aussi interdisciplinaire, puisqu'il touche tant les différents genres littéraires (roman, nouvelle, poésie, théâtre) que les arts visuels, de la peinture à la sculpture, ou encore l'architecture et la musique. Il peut être défini par une grande innovation et expérimentation formelles, qui traduisent une nouvelle manière de penser l'art, en rupture avec le réalisme du XIX^e siècle. Cette nouvelle conception de l'art et de son rapport au réel est liée à une nouvelle représentation du monde, elle-même indissociable de l'expérience de la modernité. Le modernisme est le produit d'un monde caractérisé par un bouleversement socio-économique, politique, philosophique et technologique. Ce bouleversement est indissociable du traumatisme de la Première Guerre mondiale, dans le sillage duquel les fondements mêmes de la société sont à repenser. Le modernisme n'est pas tant de l'ordre du changement que de celui de la crise. La littérature moderniste est une littérature de crise et de mise en crise, qui n'a de cesse de bouleverser les modes de pensée et de représentation du réel et de mettre en crise le langage.

La racine de « modernisme » est « moderne », du latin *modo*, « récemment. » L'emploi de « moderne » est bien plus large que celui qui est à l'origine du terme « modernisme, » à savoir le caractère avant-gardiste, radical, progressiste, voire révolutionnaire de ce qui est moderne, connotations que l'on trouve déjà dans l'adage de Rimbaud: « *Il faut être absolument moderne.* »

La notion de *modernisme* recouvre un ensemble de mouvements culturels ayant animé les sociétés occidentales de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle, dans les domaines de l'art, de l'architecture, de la musique, de la littérature et du catholicisme.

Le concept anglais de *modernism* correspond au concept français de *modernité* même si l'on traduit le mot anglais quelquefois par *modernisme*. Le modernisme est pris alors dans un sens restreint comme un courant spécifique à l'art et à la littérature du XX^e siècle qui trouverait son apogée au moment de la Première Guerre mondiale ou dans les années suivantes et qui prendrait fin dans les années 1930 ou au contraire dans les années 1950 et même plus tard. On passerait alors du modernisme au postmodernisme.

Marcel Proust

Marcel Proust (1871-1922). Marcel Proust est né à Paris le 10 juillet 1871. Il est l'auteur d'un seul livre « *À la Recherche du Temps Perdu* », qui est en fait une somme monumentale sur laquelle l'auteur a consacré sa vie entière d'écrivain. Le premier volume, *Du Côté de chez Swann*, publié en 1913 à compte d'auteur, ne rencontre aucun succès. Mais en 1919, lorsqu'est publié le second volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le titre reçoit le Prix Goncourt. Viennent ensuite *Le*

Côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe; après la mort de Proust sont publiés *La Prisonnière, La Fugitive et Le Temps retrouvé*.

Issu d'une famille aisée et cultivée (son père est professeur de médecine à Paris), Marcel Proust est un enfant de santé fragile et toute sa vie il aura des difficultés respiratoires graves causées par l'asthme. Très jeune, il fréquente des salons aristocratiques où il rencontre artistes et écrivains, ce qui lui vaut une réputation de dilettante mondain. Profitant de sa fortune, il n'a pas d'emploi et il entreprend en 1895 un roman qui restera à l'état de fragments (publiés en 1952, bien après sa mort, sous le titre *Jean Santeuil*). En 1900, il abandonne son projet et voyage à Venise et à Padoue pour découvrir les œuvres d'art en suivant les pas de John Ruskin sur qui il publie des articles et dont il traduit sans succès certains ouvrages. Marcel Proust meurt épuisé, le 18 novembre 1922, d'une bronchite mal soignée : il est inhumé au cimetière du Père-Lachaise à Paris, accompagné par une assistance nombreuse qui salue un écrivain d'importance que les générations suivantes placeront au plus haut en faisant de lui un véritable mythe littéraire.

L'œuvre romanesque de Marcel Proust est une réflexion majeure sur le temps et la mémoire affective comme sur les fonctions de l'art qui doit proposer ses propres mondes, mais c'est aussi une réflexion sur l'amour et la jalousie, avec un sentiment de l'échec et du vide de l'existence qui colore en gris la vision proustienne où l'homosexualité tient une place importante. *La Recherche* constitue également une vaste comédie humaine de plus de deux cents acteurs. Proust recrée des lieux révélateurs, qu'il s'agisse des lieux de l'enfance dans la maison de Tante Léonie à Combray ou des salons parisiens qui opposent les milieux aristocratiques et bourgeois, ces mondes étant traités parfois avec une plume acide par un auteur à la fois fasciné et ironique. Ce théâtre social est animé par des personnages très divers dont Marcel Proust ne cache pas les traits comiques : ces figures sont souvent inspirées par des personnes réelles ce qui fait de *À la recherche du temps perdu* un roman à clés et le tableau d'une époque. La marque de Proust est aussi dans son style dont on remarque les phrases souvent longues, qui suivent la spirale de la création en train de se faire, cherchant à atteindre une totalité de la réalité qui échappe toujours.

C'est en 1907 que Proust commence *À La Recherche du Temps Perdu*, et déjà il en possède le plan, qu'il a conçu "comme une cathédrale". En fait, le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. *À La Recherche du Temps Perdu* est une entreprise de réflexion qui commence dès le début du livre, lorsque le narrateur évoque que depuis l'enfance, il souhaitait devenir écrivain, mais ne possédait pas le génie suffisant pour trouver un sujet. Dès lors, *La Recherche* s'engage dans un récit de la vie du héros, qui se déroule sans incident, presque stérile, jusqu'à ce qu'il réalise, vers la fin de l'ouvrage, que c'est la vie elle-même qui est le sujet du roman. *À La Recherche du Temps Perdu* est ainsi l'histoire de la genèse du livre, de l'inspiration qui donne naissance au livre. Le narrateur de *La Recherche* écrit sous le "je" autobiographique qui revit son passé tout en le narrant (il vit l'action et en fait le récit). L'expérience

est donc revécue plutôt que vécue, cette introspection permet donc l'insertion de nombreuses dimensions (réflexions, rapprochements) qui se mêlent aux souvenirs. Le narrateur est une sorte de conscience morale de l'oeuvre, tout ce que lecteur voit est vécu par le narrateur, et vu par ses yeux; le lecteur ne connaît rien d'autre que ce que le narrateur connaît. Le résultat est une sensation de solitude de la conscience, qui forge la réalité, la crée par l'imagination et les désirs : "Seule la perception erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit", note Proust.

Le temps joue un rôle essentiel dans cette projection de l'esprit sur les choses, car l'homme change et vieillit et sa perception s'en trouve modifiée. Les êtres, les choses qui nous entourent évoluent également. Le souvenir est donc une autre réalité qui coexiste avec la fuite du temps, et que la littérature peut faire revivre par l'évocation. Les sens ont également un pouvoir de résurrection : la coïncidence entre une sensation présente et le souvenir de cette sensation fait revivre tout un monde de visages, de lieux, d'objets disparus. Par exemple, la saveur d'une "madeleine" remplit Proust d'une "essence précieuse", qu'il nomme "l'édifice immense du souvenir" (*Du côté de chez Swann*).

Avec Proust, le roman change de direction, s'éloignant du réalisme comme du symbolisme. Proust reproche au roman réaliste de n'être qu'un "misérable relevé de lignes et de surfaces". Quant au roman symboliste, Proust lui reproche sa "grande indécatesse", car une "oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix". Le roman n'est plus, selon Proust, une sorte de "défilé cinématographique des choses", mais une interrogation sur l'auteur et son oeuvre.

À la recherche du temps perdu est un roman de Marcel Proust en sept tomes, dont les trois derniers parurent après la mort de l'auteur. Plutôt que le récit d'une séquence déterminée d'événements, cette oeuvre s'intéresse non pas aux souvenirs du narrateur mais à une réflexion sur la littérature, sur la mémoire et sur le temps. Le roman est publié en sept tomes : *Du côté de chez Swann*; *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; *Le Côté de Guermantes*; *Sodome et Gomorrhe I et II*; *La Prisonnière*; *Albertine disparue*; *Le Temps retrouvé*.

En considérant ce découpage, son écriture et sa publication se sont faites parallèlement, et la conception même que Proust avait de son roman a évolué au cours de ce processus. Ce découpage est donc plus le fruit des circonstances du moment qu'un reflet de choix de l'auteur.

Du côté de chez Swann. Combray (d'après le nom littéraire donné par Proust à son village d'enfance, Illiers, rebaptisé après sa mort Illiers-Combray) est un petit ensemble qui ouvre *La Recherche du Temps Perdu*. Le narrateur, adulte, songe aux différentes chambres où il a dormi au cours de sa vie, notamment celle de Combray, où il passait ses vacances lorsqu'il était enfant. Cette chambre se trouvait dans la maison de sa grand-tante : « La cousine de mon grand-père — ma grand-tante — chez qui nous habitons... »

Le narrateur se souvient à quel point l'heure du coucher était une torture pour lui ; cela signifiait qu'il allait passer une nuit entière loin de sa maman, ce qui l'angoissait au plus haut point : « ...le

moment où il faudrait me mettre au lit, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. » Pendant longtemps, il ne se souvint que de cet épisode de ses séjours dans la maison de sa grand-tante. Et puis, un jour, sa mère lui proposa une tasse de thé et des madeleines, qu'il refusa dans un premier temps puis finit par accepter. C'est alors que, des années après son enfance, le thé et les miettes du gâteau firent remonter toute la partie de sa vie passée à Combray : « ... et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. »

Cette partie de la vie du narrateur n'était pas seulement marquée par le drame du coucher. Elle fut l'occasion de s'éveiller aux sens (l'odeur des aubépines, la vue de la nature autour de Combray, lors de promenades familiales), à la lecture (les romans de Bergotte, auteur fictif qui d'ailleurs sera lui-même un personnage du roman) ; le narrateur se promène de part et d'autre de Combray avec sa famille : du côté de Méseglise, ou du côté de Guermantes si le temps le permet. Il adore sa mère et sa grand-mère, mais plus globalement, sa famille apparaît comme un cocon dans lequel le narrateur enfant se sent heureux, protégé et choyé.

Un amour de Swann est une parenthèse dans la vie du narrateur. Il y relate la grande passion qu'a éprouvée Charles Swann (qu'on a rencontré dans la première partie comme voisin et ami de la famille) pour une cocotte, Odette de Crécy. Dans cette partie, on voit un Swann amoureux mais torturé par la jalousie et la méfiance vis-à-vis d'Odette. Les deux amants vivent chacun chez eux, et dès que Swann n'est plus avec son amie, il est rongé par l'inquiétude, se demande ce que fait Odette, si elle n'est pas en train de le tromper. Odette fréquente le salon des Verdurin, couple de riches bourgeois qui reçoivent tous les jours un cercle d'amis pour dîner, bavarder ou écouter de la musique. Dans un premier temps, Swann rejoint Odette dans ce milieu, mais au bout d'un moment, il a le malheur de ne plus plaire à madame Verdurin et se fait écarter des soirées organisées chez elle. Il a alors de moins en moins l'occasion de voir Odette et en souffre affreusement, puis peu à peu il se remet de sa peine et s'étonne : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, ... pour une femme...qui n'était pas mon genre ! » Cette parenthèse n'est pas anecdotique. Elle prépare la partie de la *Recherche* dans laquelle le héros connaîtra des souffrances similaires à celles de Swann.

Noms de pays : le nom commence par une rêverie sur les chambres de Combray, et sur celle du grand hôtel de Balbec (c'est ainsi que Proust appelait la ville de Cabourg). Adulte, le narrateur compare, différencie ces chambres. Il se souvient que, jeune, il rêvait sur les noms de différents lieux, tels Balbec, mais aussi Venise, Parme ou Florence. Il aurait alors aimé découvrir la réalité qui se cachait derrière ces noms, mais le docteur de la famille déconseilla tout projet de voyage à cause d'une vilaine fièvre que contracta le jeune narrateur. Il dut alors rester dans sa chambre parisienne (ses parents vivaient à deux pas des Champs-Élysées) et ne put s'octroyer que des promenades dans Paris avec sa grand-mère ou seul. C'est là qu'il fit connaissance avec Gilberte Swann, qu'il avait

déjà aperçue à Combray. Il se lia d'amitié avec elle et en tomba amoureux. Sa grande affaire fut à ce moment d'aller jouer avec elle et ses amies dans un jardin proche des Champs-Élysées. Il remarque les toilettes d'une femme élégante, qui n'est autre qu'Odette Swann, devenue la femme de Swann, et la mère de Gilberte.

À l'ombre des jeunes filles en fleurs commence à Paris, et toute une partie intitulée *Autour de Madame Swann* marque l'entrée de notre héros dans la maison des parents de Gilberte Swann. Il s'y rend sur invitation de sa jeune amie, pour jouer ou goûter. Il est si épris qu'une fois rentré chez ses parents, il fait tout pour orienter les sujets de conversation sur le nom de Swann. Tout ce qui constitue l'univers des Swann lui semble magnifique : « ...je ne savais ni le nom ni l'espèce des choses qui se trouvaient sous mes yeux, et comprenais seulement que quand elles approchaient les Swann, elles devaient être extraordinaires... » Il est heureux et fier de sortir dans Paris avec les Swann. C'est au cours d'un dîner chez eux qu'il rencontre l'écrivain Bergotte, dont il aime les livres depuis longtemps. Il est désappointé : le vrai Bergotte est à mille lieues de l'image qu'il s'était forgée de lui à la lecture de ses œuvres ! « Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré... se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage... » Sa relation avec Gilberte évolue : ils se brouillent et le narrateur décide de ne plus la voir. Sa peine est intermittente. Peu à peu il parvient à se détacher d'elle, à ne plus ressentir que de l'indifférence à l'égard de Gilberte. Il reste néanmoins lié avec Odette Swann. Deux ans après cette rupture, il part à Balbec avec sa grand-mère (dans la partie intitulée *Noms de Pays : le Pays*). Il est malheureux lors du départ pour cette station balnéaire, car il va se trouver éloigné de sa mère. Sa première impression de Balbec est la déception. La ville est très différente de ce qu'il avait imaginé. En outre, la perspective d'une première nuit dans un endroit inconnu l'effraie. Il se sent seul puis, jour après jour, il observe les autres personnes qui fréquentent l'hôtel. Sa grand-mère se rapproche d'une de ses vieilles amies, madame de Villeparisis. C'est le début de promenades dans la voiture de cette aristocrate. Au cours de l'une d'elles, le narrateur ressent une étrange impression en apercevant trois arbres, alors que la voiture se rapproche d'Hudimesnil. Il sent le bonheur l'envahir mais ne comprend pas pourquoi. Il sent qu'il devrait demander qu'on arrête la voiture pour aller contempler de près ces arbres mais par paresse, il y renonce. Madame de Villeparisis lui présente son neveu, Saint-Loup, avec lequel le héros se lie d'amitié. Il fait aussi la connaissance d'Albert Bloch, puis du baron de Charlus (un Guermantes, comme madame de Villeparisis et bien d'autres personnages de l'œuvre de Proust). Le héros est surpris par le comportement étrange du baron : celui-ci commence par devisager intensément notre héros, puis une fois qu'il a fait connaissance avec lui, il se montre incroyablement lunatique. Petit à petit, le narrateur élargit le cercle de ses connaissances : Albertine Simonet et ses amies deviennent ses amies et au début, il se sent attiré par plusieurs de ces jeunes filles. Il finit par tomber amoureux d'Albertine. Le mauvais temps arrive, la saison se termine et l'hôtel se vide.

Le Côté de Guermantes : Ce volet est divisé en deux parties, dont les événements se déroulent essentiellement à Paris : les parents du narrateur y changent de logement et vivent désormais dans une partie de l'hôtel des Guermantes. Leur bonne, la vieille Françoise, regrette ce déménagement. Le narrateur rêve au nom des Guermantes, comme jadis il rêvait aux noms de pays. Il aimerait beaucoup pénétrer dans le monde des aristocrates. Pour tenter de se rapprocher de madame de Guermantes, dont il est amoureux et qu'il importune à force de la suivre indiscretement dans Paris, il décide de rendre visite à son ami Robert de Saint-Loup, qui est en garnison à Doncières : « L'amitié, l'admiration que Saint-Loup avait pour moi, me semblaient imméritées et m'étaient restées indifférentes. Tout d'un coup j'y attachai du prix, j'aurais voulu qu'il les révélât à Madame de Guermantes, j'aurais été capable de lui demander de le faire. » Il rend donc visite à son ami qui le reçoit avec une très grande gentillesse et est aux petits soins pour lui. De retour à Paris, le héros s'aperçoit que sa grand-mère est malade. Saint-Loup profite d'une permission pour se rendre à Paris ; il souffre à cause de sa maîtresse, Rachel, que le narrateur identifie comme une ancienne prostituée qui travaillait dans une maison de passe. Le narrateur fréquente le salon de madame de Villeparisis, l'amie de sa grand-mère ; il observe beaucoup les personnes qui l'entourent. Cela donne au lecteur une image très fouillée du faubourg Saint-Germain entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième. Le narrateur commence à fréquenter le salon des Guermantes. La santé de sa grand-mère continue à se détériorer : elle est victime d'une attaque en se promenant avec son petit-fils.

Sodome et Gomorrhe dont le titre évoque deux villes bibliques détruites par Dieu pour punir les habitants de leurs mœurs homosexuelles, (Sodome et Gomorrhe). Dans ce volet, le narrateur découvre que l'homosexualité est très présente autour de lui. Un jour, il découvre celle de monsieur de Charlus ainsi que celle de Jupien, un giletier qui vit près de chez lui. Charlus n'est pas seulement l'amant de Jupien ; riche et cultivé, il est aussi son protecteur. Le narrateur, après la découverte de l'inversion sexuelle de Charlus, se rend à une soirée chez la princesse de Guermantes. Cela lui permet d'observer de près le monde de l'aristocratie du faubourg Saint-Germain, et de se livrer à des considérations sur cette partie de la société. Après cette longue soirée, le narrateur rentre chez lui et attend la visite de son amie Albertine ; comme celle-ci se fait attendre, le héros s'irrite et devient anxieux. Finalement, Albertine arrive et la glace fond. Cela dit, le cœur du narrateur est instable. Il lui arrive de ne plus ressentir d'amour pour Albertine, ce qu'il appelle 'les intermittences du cœur'. Il effectue un deuxième séjour à Balbec. Cela l'amène à établir des comparaisons avec son premier séjour dans cette station balnéaire. Cette fois-ci, il est seul, sa grand-mère est morte : en se déchaussant, il se souvient qu'alors, sa grand-mère avait tenu à lui ôter elle-même ses souliers, par amour pour lui. Ce souvenir le bouleverse ; il comprend seulement maintenant qu'il a perdu pour toujours sa grand-mère qu'il adorait. Ce séjour à Balbec est rythmé par les sentiments en dents de scie que le héros éprouve pour Albertine : tantôt il se sent amoureux, tantôt elle lui est indifférente et

il songe à rompre. Il commence d'ailleurs à avoir des soupçons sur elle : il se demande si elle n'est pas lesbienne. Mais il n'arrive pas à avoir de certitudes. À la fin de ce second séjour, il décide d'épouser Albertine, pensant que ce faisant, il la détournera de ses penchants pour les femmes.

La Prisonnière : Le narrateur est de retour à Paris, dans la maison de ses parents, absents pour le moment. Il y vit avec Albertine, et Françoise, la bonne. Les deux amants ont chacun leur chambre et leur salle de bains. Le narrateur fait tout pour contrôler la vie d'Albertine, afin d'éviter qu'elle donne des rendez-vous à des femmes. Il la maintient pour ainsi dire prisonnière chez lui, et lorsqu'elle sort, il s'arrange pour qu'Andrée, une amie commune aux deux amoureux, suive Albertine dans tous ses déplacements. L'attitude du narrateur est très proche de celle de Swann avec Odette dans *Un Amour de Swann*. L'amour, loin de le rendre heureux, suscite une incessante méfiance, et une jalousie de tous les instants. Le héros se rend compte aussi que malgré toutes ses précautions, Albertine lui est étrangère à bien des égards. Quoi qu'il fasse, elle reste définitivement un mystère pour lui. Cette vie en commun ne dure pas longtemps. Un jour, Françoise annonce au narrateur qu'Albertine est partie de bon matin.

Albertine disparue : Dans certaines éditions, ce volet est intitulé *La Fugitive* (titre originellement voulu par Proust mais que portait déjà un autre livre), titre qui correspond aussi très bien au contenu de cette partie (et qui fait diptyque avec *La Prisonnière*). Albertine s'est enfuie de chez le narrateur alors que celui-ci commençait à ressentir la plus complète indifférence pour elle. Cela provoque un nouveau revirement de son cœur. Il fait tout pour retrouver sa maîtresse, et veut croire qu'il sera très vite en sa présence. Hélas, il apprend par un télégramme qu'Albertine est morte, victime d'une chute de cheval. Elle lui échappe ainsi définitivement. Son cœur oscille entre souffrance et détachement au fil du temps. Il se livre, auprès d'Andrée, à un travail d'enquêteur pour savoir si oui ou non elle était lesbienne. Effectivement, elle l'était. Il se rend chez la duchesse de Guermantes et y croise son amour d'enfance, Gilberte Swann, devenue mademoiselle Gilberte de Forcheville : Swann est mort de maladie, et Odette s'est remariée avec monsieur de Forcheville. Swann rêvait de faire admettre sa femme dans les milieux aristocratiques : à titre posthume, son souhait est exaucé par le riche remariage d'Odette. Le narrateur effectue un voyage à Venise avec sa mère. De retour de ce voyage, il apprend le mariage de Gilberte avec son ami Robert de Saint-Loup. Quelque temps après, il se rend à Tansonville, non loin de Combray, chez les deux nouveaux mariés. Gilberte se confie au narrateur : elle est malheureuse car Robert la trompe. C'est exact, mais elle croit que c'est avec des femmes alors que Robert est attiré par les hommes.

Le Temps retrouvé : Le début de ce dernier volet se passe encore à Tansonville. Le narrateur, qui voudrait devenir écrivain depuis qu'il est enfant, lit un passage du Journal des Goncourt avant de s'endormir, et cela l'amène à croire qu'il n'est pas capable d'écrire. Il décide de renoncer à devenir écrivain. Nous sommes en pleine Première Guerre mondiale. Le Paris de cette période montre des personnages globalement germanophobes, et totalement préoccupés par ce qui se passe sur le front.

Charlus est une exception : il est germanophile. Saint-Loup s'est engagé et il est parti combattre. Il se fait tuer sur le champ de bataille. Après la guerre, le narrateur se rend à une matinée chez la princesse de Guermantes. En chemin, il a de nouveau conscience de son incapacité à écrire. Il attend la fin d'un morceau de musique dans le salon-bibliothèque des Guermantes et le bruit d'une cuiller, la raideur d'une serviette qu'il utilise déclenchent en lui le plaisir qu'il a ressenti autrefois en maintes occasions : en voyant les arbres d'Hudimesnil par exemple. Cette fois-ci, il décide d'approfondir son impression, de découvrir pourquoi certaines sensations le rendent si heureux. Et il comprend enfin que la mémoire involontaire est seule capable de ressusciter le passé, et que l'œuvre d'art permet de vivre une vraie vie, loin des mondanités, qu'elle permet aussi d'abolir les limites imposées par le Temps. Le héros est enfin prêt à créer une œuvre littéraire.

Il est difficile d'essayer de résumer la *Recherche*. Mais l'on peut se reporter à des études portant sur l'œuvre de Proust comme l'essai de Gérard Genette : « Comment le petit Marcel est devenu écrivain » (*Figures*) ou le livre de Jean-Yves Tadié, « Proust et le Roman ».

La démarche de Proust est paradoxale : dans la *Recherche*, l'étude de sa vie personnelle dans ses moindres détails, dans un milieu très spécifique (la haute bourgeoisie et l'aristocratie française du début du XX^e siècle) lui permet d'accéder à l'universel : « J'ai eu le malheur de commencer mon livre par le mot « je » et aussitôt on a cru que, au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je m'analysais au sens individuel et détestable du mot », écrit Marcel Proust.

La philosophie et l'esthétique de l'œuvre de Proust ne peuvent cependant être extraites complètement de leur époque : la philosophie de Schopenhauer, l'impressionnisme, la musique de Wagner, l'affaire Dreyfus.

Son style reste très particulier. Ses phrases, souvent longues et à la construction complexe rappellent le style du duc de Saint-Simon, l'un des auteurs qu'il cite le plus souvent. Certaines nécessitent un certain effort de la part du lecteur pour distinguer leur structure et donc leur sens précis. Ses contemporains témoignent que c'était à peu près la langue parlée de l'auteur.

Ce style particulier traduit une volonté de saisir la réalité dans toutes ses dimensions, dans toutes ses perceptions possibles, dans toutes les facettes du prisme des différents intervenants. On rejoint les préoccupations des impressionnistes : la réalité n'a de sens qu'à travers la perception, réelle ou imaginaire, qu'en a le sujet.

Le prisme n'est pas uniquement celui des différents acteurs, mais il est également celui de l'auteur qui se trouve dans différents angles de vue avec le temps qui passe, le point de vue du moment présent, le point de vue du moment passé, le point de vue du moment passé tel qu'il le revit au présent.

L'œuvre ne se limite pas à cette dimension psychologique et introspective, mais analyse aussi, d'une manière souvent impitoyable, la société de son temps : opposition entre la sphère aristocratique des Guermantes et la bourgeoisie parvenue des Verdurin, auxquelles il faut ajouter le monde des

domestiques représenté par Françoise. Au fil des tomes, l'œuvre reflète aussi l'histoire contemporaine, depuis les controverses de l'affaire Dreyfus jusqu'à la guerre de 1914-1918.

André Gide

André Gide (1869-1951). L'œuvre d'André Gide couvre plus d'un demi-siècle de l'histoire de la littérature française moderne. Depuis *Paludes* et les *Nourritures terrestres* jusqu'à son dernier écrit intitulé *Thésée*, Gide illustre abondamment par la diversité de ses œuvres la recherche à la fois d'une littérature potentielle et de l'individualisme de l'écrivain, sa quête du plaisir, de la sensualité liée au goût des choses.

Enfant de la bourgeoisie et d'héritage protestant, Gide consacre son œuvre à s'inscrire contre la moralité traditionnelle; par une sorte de nouvel évangile, il rejette l'idée de péché, afin de goûter à tous les fruits de la terre (*Les Nourritures terrestres*) et que le moi, étouffé par règles et conventions, puisse s'épanouir. Son mariage avec sa cousine Madeleine Rondeaux, en 1895, n'empêche pas Gide de préférer l'attraction des corps masculins, qu'il a découverts lors d'un voyage de deux ans en Afrique du Nord, de 1893 à 1895.

Les récits de Gide sont ainsi marqués par l'ambiguïté entre morale bourgeoise et pulsions intérieures; dans *La Symphonie pastorale*, un pasteur qui recueille une jeune aveugle prend peu à peu conscience que son intérêt pour elle n'est pas seulement une conscience évangélique, mais bien l'expression d'un désir charnel. Dans les *Caves du Vatican*, Gide poursuit son travail de sabotage des valeurs catholiques et bourgeoises en caricaturant les dévôts de l'Église et les hommes de lettres; son héros, Lafcadio, ne semble entendre qu'une seule valeur, celle de la liberté.

Les Nourritures terrestres, parfois appelé plus simplement *Les Nourritures*, est une œuvre littéraire d'André Gide, publiée en 1897 évoquant le désir et l'éveil des sens.

Il ne s'agit pas à proprement parler d'un roman, mais plutôt d'un long poème en prose, où s'exprime une sensualité teintée de ferveur, de contact avec la nature. La question du genre des *Nourritures terrestres* trouve sa réponse dans une esthétique de la diversité. Gide propose des structures hybrides, faites de formes poétiques désuètes (ballades, rondes), de fragments de journal intime, de cahiers de bord, de notes vagabondes. Malgré les éditions actuelles, il faut savoir que le manuscrit original prenait de grandes libertés sur le plan de la typographie, allant même jusqu'à ressembler au futur vers modernistes et autres calligrammes en vogue au début du XX^e siècle. D'autre part, les éditeurs ont eu tendance à ramasser le texte et certains épisodes en vers sont aujourd'hui présentés en bloc comme de la prose. L'aspect romanesque du livre se trouve dans la thématique du voyage, dans l'existence de personnages emblématiques et surtout dans la reconstruction d'une vie hédoniste qui transgresse la morale traditionnelle.

Gide y développe le thème du rapport à la matière et aux éléments naturels, dans une ode à la fois lyrique et sensuelle. À travers l'œuvre transparaît un enthousiasme quasi-extatique pour la vie,

faisant du texte une sorte d'évangile de l'éveil des sens ; en effet, il semble que la sensualité y fasse presque office de profession de foi, voire de nouvelle religion, tant on y sent de ferveur et d'émotion, notamment pour la terre, les récoltes, les fruits, tout ce qui est charnel et charnu, tout ce qui peut être foulé, palpé, humé... Le texte tout entier peut être considéré comme une véritable hymne à la *libido sentiendi*.

En filigrane, c'est aussi de sexualité et d'eros qu'il s'agit, même si ce thème n'est pas vraiment évoqué de manière directe dans le livre. En ce sens, on peut interpréter l'œuvre comme une hyperbole sur le désir et sur l'érotisme, l'évocation des moissons et des « nourritures » ayant valeur de symbole du corps désiré. C'est, avant tout, un livre sur le désir, sur la soif, les objets évoqués servant de prétexte à l'expression de ce désir, souvent inextinguible, irrépressible, débordant, qui parvient à magnifier, à transcender le monde tout entier. Par certains aspects *Les Nourritures* rappellent parfois des textes bibliques, notamment le Cantique des Cantiques. On notera d'ailleurs l'importance de la culture chrétienne (au moins dans sa dimension strictement littéraire) dans l'œuvre de Gide (comme en atteste le titre *Si le grain ne meurt*, par exemple).

Les Faux-monnayeurs est un roman écrit par André Gide, publié en 1925 dans *la Nouvelle Revue française*. Alors que Gide a déjà écrit de nombreuses œuvres à cette époque, telles *Les Caves du Vatican*, il affirmera dans la dédicace à Roger Martin du Gard que c'est son « premier roman » (qualifiant ses publications antérieures de « récits » ou de « soties »).

Construit avec minutie, ce roman multiplie les personnages, points de vue narratifs et intrigues secondaires diverses autour d'une histoire centrale. Par la liberté de l'écriture et la multiplicité des angles de vue, Gide se détache de la tradition littéraire du roman linéaire. À travers le personnage d'Édouard il montre les limites de la prétention du roman à reproduire le monde réel et ouvre ainsi la voie à la recherche plus large d'une écriture créatrice.

Ce roman aujourd'hui est considéré comme l'un des plus significatifs du XX^e siècle, précurseur de mouvements littéraires comme le Nouveau Roman. En 1950, ce roman fut inclus dans la liste du Grand prix des Meilleurs romans du demi-siècle. Par ailleurs, Gide illustre dans cette œuvre les idées sur l'homosexualité et la pédérastie qu'il théorise dans divers essais comme *Corydon*. Ce roman est difficile à résumer car les intrigues et personnages sont multiples et s'enchevêtrent les uns les autres. Toutefois, il est possible de dégager une histoire centrale autour de trois personnages, et plusieurs intrigues secondaires qui partent ou reviennent de l'histoire centrale.

L'histoire centrale est celle de trois personnages, Bernard et Olivier, deux jeunes lycéens ainsi qu'Édouard, un écrivain. Bernard, qui est sur le point de passer son baccalauréat, tombe par hasard sur des lettres d'amour adressées à sa mère et découvre qu'il est le fruit d'un amour interdit entre cette dernière et un amant de passage. Il en conçoit un profond mépris pour l'homme qui l'a élevé sans être son géniteur et qu'il pense alors n'avoir jamais aimé. Pourtant, ce père adoptif, Albéric Profitendieu, a malgré lui une préférence pour celui-ci parmi ses autres enfants. Après avoir écrit la lettre d'adieu

la plus cruelle et la plus injuste qu'on puisse imaginer, Bernard fuit la maison et se réfugie chez un de ses amis et camarade de classe, Olivier. Ce dernier est un jeune homme timide qui cherche à combler son manque d'affection auprès de ses amis proches ou de son oncle Édouard, pour qui il a un penchant réciproque mais que ni l'un ni l'autre ne parviennent à exprimer. Édouard ayant déposé sa valise à la consigne de la Gare Saint Lazare et laissé tomber à terre le ticket, Bernard le ramasse et en profite pour s'emparer de la valise. Il fait main basse sur son portefeuille et prend connaissance de son journal intime, ce qui lui permet de savoir où le retrouver, dans un petit hôtel où séjourne sa grande amie Laura. Cette jeune femme se trouve enceinte des œuvres de Vincent, frère d'Olivier, qui l'a abandonnée et la laisse dans la plus grande détresse. Nullement rancunier, Édouard s'amuse de l'aventure de la valise disparue et retrouvée et invite Bernard à un séjour en Suisse avec Laura, lui proposant également d'être son secrétaire. De ce séjour en montagnes, Bernard éprouve un bonheur ineffable, il est épris également de l'écrivain et de la femme délaissée.

Le récit enthousiaste qu'il fait à son ami Olivier rend celui-ci terriblement jaloux et par dépit, celui-ci se laisse séduire par le comte de Passavant, écrivain à la mode, riche, dandy et amateur de garçons mais également cynique et manipulateur. Il convoitait le garçon depuis un moment et profite de ses états d'âme pour se l'accaparer. L'influence du comte sur le garçon est pernicieuse : Olivier devient mauvais, brutal, détestable même aux yeux de ses meilleurs amis. Il finit par s'en rendre compte et sombre dans une dépression noire, sans savoir comment faire machine arrière. Au cours de la soirée d'un club littéraire, les Argonautes, il se saouïe et se ridiculise devant tout le monde puis sombre dans une torpeur éthylique. Il est rattrapé et soigné par l'oncle Édouard, dans les bras duquel il achèvera la nuit. Au matin, il tente de se suicider, non pas par désespoir dira-t-il, mais au contraire parce qu'il a connu un tel bonheur cette nuit-là qu'il a senti n'avoir plus rien à attendre de la vie. Il finira par rester chez son oncle, grâce à la bienveillance de sa mère Pauline qui devine bien les relations liant son demi-frère à son fils et ne veut pas les détruire. Bernard, quant à lui, au cours d'une discussion avec Laura et Édouard à Saas-Fee en Suisse, comprend que le lien du sang est une fausse valeur, et qu'il doit accepter Profitendieu comme celui qui l'a élevé, et donc comme père.

Les Faux monnayeurs est souvent cité comme l'œuvre majeure de Gide. Il s'agit d'une sorte de roman sur le roman où l'auteur montre à quel point la narration peut entretenir un potentiel inépuisable. Gide exploite la technique de la "mise en abyme", par laquelle le roman est placé en réflexions successives, renforçant le caractère "inépuisable" de la narration. Dans les *Nouvelles nourritures*, Gide persiste dans la voie qu'il a tracée depuis longtemps : "La vie peut être plus belle que ne la consentent les hommes. La sagesse n'est pas dans la raison, mais dans l'amour. Ah, j'ai vécu trop prudemment jusqu'à ce jour. Il faut être sans lois pour écouter la loi nouvelle". Gide, le grand bourgeois à l'existence aisée, qui n'a jamais eu besoin de travailler pour vivre, et que Jean-Paul Sartre définit comme un écrivain qui "a vécu ses idées", s'engage brièvement dans la politique,

s'inscrit au Parti Communiste, qu'il quitte presque aussitôt à la suite d'un voyage en Russie en 1936. Gide reçoit le Prix Nobel de littérature en 1947. Il meurt en 1951.

François Mauriac (1885-1970). François Mauriac naît le 11 octobre 1885 dans la famille de marchand de bois merrains et propriétaire terrien dans les Landes de Gascogne. François Mauriac est orphelin de père à vingt mois après la mort subite de celui-ci suite à un « abcès au cerveau ». Il vit toute son enfance très entourée par une mère très pratiquante, dont il est le fils préféré et qui gère toutes les affaires de la famille. Son premier volume de poèmes, *Les Mains jointes*, est publié en 1909. Bien que retenant l'attention des milieux littéraires et notamment de Maurice Barrès, auquel il voue un véritable culte, Mauriac ne sera connu du grand public qu'une dizaine d'années plus tard.

En 1913, il épouse Jeanne Lafon, rencontrée chez leur amie commune Jeanne Alleman, auteur qui publie sous le pseudonyme masculin de Jean Balde, et elle lui donne un premier fils, Claude, en 1914, année de la publication de *La Robe prétexte*. Ses autres enfants, Claire, Luce, et Jean naîtront respectivement en 1917, 1919 et 1924. Sa carrière littéraire est interrompue par la Première Guerre mondiale, durant laquelle il s'engage un temps, bien que réformé et de santé précaire, dans un hôpital de la Croix-Rouge à Salonique. Après la victoire de 1918, il reprend ses activités et publie, en 1921, *Préséances*, qui le brouille pour longtemps avec la bonne société bordelaise, puis, en 1922, *Le Baiser au lépreux*.

Dans une vie d'abord marquée par les mondanités littéraires, puis par des engagements politiques guidés notamment par un idéal chrétien socialisant, Mauriac est avant tout occupé par la composition d'une œuvre romanesque, où il se révèle un remarquable analyste des passions de l'âme et un virulent pourfendeur de la bourgeoisie provinciale (*Genitrix*, *Le Désert de l'amour*, *Thérèse Desqueyroux*, *Le Nœud de vipères*, *Le Mystère Frontenac*). La plupart de ses romans évoquent, avec une certaine intensité tragique, le conflit entre la foi et la chair et développent plusieurs images récurrentes comme le fameux « désert » spirituel que les personnages doivent traverser.

Thérèse Desqueyroux est un roman de François Mauriac paru en 1927. Au premier chapitre, Thérèse sort du palais de justice, dans la nuit. Une ordonnance de non-lieu vient d'être prononcée. Thérèse ne sera donc pas poursuivie par la justice, et pourtant, tous la savent coupable, son père qui est venu la rechercher, son avocat qui l'accompagne, son mari qui l'attend en leur propriété d'Argelouse, le lecteur enfin, qui pourtant s'attache à elle car il la sent victime.

Pendant le voyage de nuit qui, de la ville, la ramène à Argelouse au milieu de la lande, Thérèse pense à sa vie passée et imagine ce qu'elle va dire à son mari lorsqu'elle va le retrouver, son mari qu'elle a voulu empoisonner. Ainsi les chapitres II à VIII constituent un long monologue intérieur par lequel le lecteur entre dans l'intimité de la pensée de Thérèse. C'est à la fois un retour sur le passé et une projection sur l'avenir. Thérèse prépare, construit à l'intention de Bernard, son mari, une longue confession, qui n'est pas véritablement une plaidoirie, mais une mise à plat, un effort

d'honnêteté pour essayer de comprendre ce qui s'est passé, comment elle a pu en arriver, froidement, à lui administrer du poison avec bel et bien l'intention de lui donner la mort.

Le sens de la vie de Thérèse est inscrit dans ces lignes : « Matinées trop bleues : mauvais signe pour le temps de l'après-midi et du soir. Elles annoncent les parterres saccagés, les branches rompues et toute cette boue. » Thérèse ne nie pas son crime mais cherche à l'expliquer. Elle n'a pas réfléchi, n'a rien prémédité, à aucun moment de sa vie. Nul tournant. Seule son enfance a été heureuse. Tout le reste de sa vie est comme marqué de la fatalité, elle n'en a pas été maîtresse : mariée par convention, sans amour, seule au sein du couple, étrangère à son mari, Thérèse se sent prisonnière, son horizon est borné et sa vie ne lui appartient pas. Mais cet engluement est vécu sans révolte, la chape est trop lourde et c'est presque par hasard, sans y réfléchir, que Thérèse a l'idée du poison. C'est en tout cas sans passion, sans haine et comme mécaniquement. Et c'est cela qui la rend monstrueuse : sa froideur, son indifférence.

La longue confession qu'imagine Thérèse devrait permettre à son mari, non pas d'excuser sa femme, de lui pardonner, mais peut-être tout simplement de l'approcher et de la comprendre. Ce long monologue qui couvre plus de la moitié du livre tel un récapitulatif de sa vie depuis l'enfance, est construit autant à l'intention de Bernard que pour Thérèse elle-même qui espère toucher son mari. Mais Thérèse arrive au bout du voyage qui la ramène chez elle, et elle se trouve, avec une brutalité inouïe, confrontée à la réalité. Bernard lui dicte sa conduite et elle n'aura pas le droit de prononcer un seul mot. Elle est écrasée, tout simplement niée en tant que personne, en tant que conscience. La désillusion est violente et le roman, sans transition, passe du monologue intérieur au récit factuel, de l'intimité du personnage à l'extériorité la plus froide : Thérèse est consignée, recluse, puis bel et bien séquestrée... et cela au nom des conventions, de la famille et de l'honneur. L'individu est broyé.

Le dernier chapitre constitue une sorte d'épilogue : dans le respect des convenances, Bernard décide de rendre sa liberté à Thérèse, il l'accompagne jusqu'à Paris où il l'abandonne à elle-même, le plus important pour lui étant de sauver les apparences alors que Thérèse a enfin l'impression d'être libre. À la terrasse d'un café parisien, loin de l'étouffement de la famille et de la province, les conjoints ont failli se rencontrer. Bernard a failli descendre de ses certitudes, regarder sa femme, l'interroger. Mais non. Ce serait se remettre en cause lui-même. À la fin du livre, le lecteur a entendu la confession de Thérèse. Certes elle a eu un geste criminel, mais elle requiert le pardon de son ancien époux qu'elle n'obtiendra pas.

Mauriac s'inspira pour l'histoire de Thérèse Desqueyroux de celle d'Henriette Canaby qui fut accusée en 1905 d'avoir voulu empoisonner son mari Émile Canaby, courtier en vins bordelais alors endetté. Mauriac assista à son procès en Cour d'assises le 25 mai 1906 au cours duquel elle fut condamnée pour faux et usage de faux (fausses ordonnances pour se procurer auprès de pharmacien de l'aconitine et de la digitaline, sans compter l'arsenic qui entrait dans la composition de la liqueur

de Fowler qu'elle donnait à son mari en grande quantité). L'accusation de tentative d'empoisonnement fut rejetée, son mari témoignant en sa faveur pour sauver les apparences de ce couple de la bourgeoisie bordelaise qui faisait ménage à trois avec Pierre Rabot, un riche rentier.

Le Nœud de vipères est un roman de François Mauriac paru en 1932. *Le Nœud de vipères* est la confession épistolaire de Louis. Cet homme de soixante-huit ans se considère comme un vieillard. Il voit sa famille, sa femme, ses enfants et petits-enfants, rôder autour de lui en attendant d'hériter le patrimoine qu'il a accumulé pendant toute sa vie. Il a le sentiment que cette meute n'a d'autre but que de garder ce qu'il a réussi à réunir, mais ne lui a jamais fait l'aumône de cet amour qu'il se croit incapable d'inspirer. Il veut donc se venger des siens en les déshéritant. Mais sa femme meurt avant lui et sa vision des choses va dès lors profondément changer... Dans cette confession, Louis parlera de son histoire avec Isa (sa femme), de sa mère qu'il détestait parce qu'elle l'aimait trop, et surtout de ses crises de jalousie... C'est un homme torturé qui progressivement évolue pour se rendre compte qu'il est capable d'aimer. Louis n'a pas pu terminer sa lettre, longue d'une centaine de pages, parce qu'il meurt en écrivant le dernier mot « ador... ».

Voici ce que Mauriac écrit dans l'avis au lecteur : « Non, ce n'était pas l'argent que cet avare chérissait, ce n'était pas de vengeance que ce furieux avait faim. L'objet véritable de son amour, vous le connaîtrez si vous avez la force et le courage d'entendre cet homme jusqu'au dernier aveu que la mort interrompt... » François Mauriac meurt à Paris le 1^{er} septembre 1970.

Cours 7.

Le Roman-fleuve

Le terme *roman-fleuve* apparaît avec *L'Astrée*, l'œuvre de Honoré d'Urfé, qui constitue le premier roman-fleuve de la littérature française. Communément, il s'agit d'un vaste roman en plusieurs tomes (souvent plus d'une dizaine). Ils forment un tout, on retrouve en effet les mêmes personnages d'un tome à l'autre, mais peuvent néanmoins se lire séparément. Ils constituent souvent la fresque d'une famille bourgeoise sur un fond d'histoire contemporaine.

Ce sont les années 1930 qui marquent, par la suite, la faveur du roman-fleuve en France, avec notamment : Romain Rolland « *Jean-Christophe* »; Roger Martin du Gard « *Les Thibault* »; Jules Romains « *Les Hommes de bonne volonté* »; Georges Duhamel « *Vie et aventures de Salavin* » et « *Chronique des Pasquier* »; Louis Aragon « *Cycle du monde réel* »; Albert Cohen « *Belle du seigneur* ».

L'Astrée est considéré comme l'un des premiers roman-fleuve. Ce roman pastoral publié de 1607 à 1627, par Honoré d'Urfé est une œuvre littéraire majeure du XVII^e siècle ; il est parfois appelé « le Roman des romans » (6 parties, 40 histoires, 60 livres, 5 399 pages). On peut voir la *Comédie humaine* de Balzac ou, de façon plus évidente, *Les Rougon-Macquart* de Zola comme des précurseurs du roman-fleuve. Ils en possèdent en effet la forme, mais se définiraient plutôt comme des *sagas familiales*, ne proposant qu'un point de vue bourgeois de la société, à la différence des romans-fleuves de l'entre-deux-guerres. *Les Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains, montre en effet des points de vue totalement divers, du fait notamment de l'unanimisme, mouvement duquel l'auteur se revendique. Cette œuvre gigantesque (la plus importante somme romanesque de la littérature française du XX^e siècle, avec 27 volumes et 779 chapitres) met en scène des personnages tout à fait différents socialement. On passe ainsi d'un abbé à un professeur, à un ouvrier, à un député, à un marquis... et même à de grands personnages de l'époque, tels Clemenceau, Jaurès, Joffre ou Briand.

On retrouve également une diversité des points de vue, certes moins marquée mais existant tout de même, dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard. Jacques, le frère d'Antoine Thibault (le protagoniste), possède une vision de la société totalement opposée à celle de son frère et de sa famille, rejetant l'ordre bourgeois. On peut penser à une opposition similaire des points de vue dans *Chronique des Pasquier*, avec la lutte indirecte entre les frères Laurent, le scientifique idéaliste, et Joseph, le spéculateur ambitieux. Ce roman montre également une assez grande diversité des milieux sociaux d'une catégorie aisée de la population (milieu des affaires, du théâtre, de la science...).

Romain Rolland né le 29 janvier 1866 est un écrivain français issu d'une famille de notaires. L'enfance de Romain Rolland, c'est la découverte de la poésie et de la musique. À Clamecy, petite ville de la Nièvre en Bourgogne, où il naît et grandit, l'Allemagne évoque peu de choses sauf pour

lui. Sa mère l'initie très tôt à la musique - il fut un excellent pianiste - et il découvre ainsi les grands compositeurs allemands. Sa jeunesse, ce sont d'abord des amitiés, souvent fortes et durables, celle de Paul Claudel, puis Charles Péguy et André Suarès, son attirance pour des musiciens comme Richard Wagner et Berlioz, des écrivains comme Shakespeare et Spinoza. Puis vient une passion qui le tiendra toute sa vie pour Léon Tolstoï maître dont il publiera la biographie, un maître qui écrira à ce jeune inconnu une lettre fleuve de trente huit pages. À Rome, il rencontre une esthète distinguée *Malwida von Meysenbug* et c'est lors de promenades avec elle, d'abord sur le *Janicule* puis lors d'une visite à Bayreuth qu'il aura l'intuition de son œuvre majeure *Jean-Christophe*.

Après son retour de Rome et le succès de sa thèse *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Romain Rolland devint musicologue, enseignant l'histoire de la musique à La Sorbonne. De par sa position universitaire et son mariage avec la fille du philologue Michel Bréal, il ouvre ses horizons, fréquente d'autres milieux, « son idéalisme gagne en force critique sans rien perdre de son intensité. »

Il compose une série de drames dont beaucoup ne seront pas publiés, certains restant à l'état de projet, jusqu'en 1902 avec *La Montespan*. Romain Rolland y exalte la vie et l'enthousiasme, la volonté de surmonter obstacles et défaites. Ses héros, « à une époque de tiédeur, brûlent d'agir ». Déjà il se sent comme Schiller et Goethe, citoyen du monde souhaitant que « toutes les nations aient place sur notre théâtre. » C'est dans cet état d'esprit qu'il écrit cette symphonie en quatre actes qu'est le *Théâtre de la Révolution* entre 1898 et 1902 : *Le quatorze juillet*, *Danton*, *Le triomphe de la raison* et *Les loups*.

Démoralisé par les échecs de ses drames et son divorce, Romain Rolland se réfugie dans une petite chambre et, dans le doute et la solitude, il s'attelle à une nouvelle tâche : écrire la vie des hommes illustres. Il veut se ressourcer en quelque sorte, montrer ce qui fait leur grandeur, les difficultés qu'ils ont dû surmonter et va choisir les hommes qui l'ont marqué : Beethoven et Léon Tolstoï bien sûr, puis Michel-Ange : « Les grandes âmes sont comme de hautes cimes... on respire mieux et plus fort qu'ailleurs. » Pour lui, la France vaincue en 1870 devrait prendre exemple sur des hommes comme Beethoven, « malheureux vainqueur de sa souffrance. » Beaucoup d'autres projets resteront à l'état d'ébauche ou de portée plus modeste (Victor Hugo, Hector Berlioz), Romain Rolland désespérant de susciter cet enthousiasme porteur qu'il prônait à travers ses biographies d'hommes illustres. C'est pourquoi il va se tourner vers un exemple qu'il va créer lui-même : *Jean-Christophe*. *Jean-Christophe* « explore l'âme humaine et décrit une époque : il fait le tableau en même temps que la biographie imaginaire d'un individu. »

Jean-Christophe Krafft est un musicien allemand. Ce héros qui incarne un espoir d'une humanité réconciliée, notamment en montrant la complémentarité de la France et l'Allemagne, est aussi un héros romantique comme le Werther de Goethe et l'image de Beethoven y apparaît en filigrane. La vie du héros se transforme ainsi en quête d'une sagesse : il doit passer par une série d'épreuves, les

« cercles de l'Enfer », maîtriser ses passions, avant de dominer sa vie et d'atteindre à l'Harmonie, qui est coïncidence avec le rythme de la Vie universelle.

Jean-Christophe emprunte beaucoup à Beethoven tout en étant un personnage multiforme et l'on retrouve tout au long du récit des éléments véridiques : la lettre écrite par Friedemann Bach, l'un des fils de Jean-Sébastien Bach, les références à la jeunesse de Mozart et son aventure avec Mlle Cannabich, des emprunts à la vie de Richard Wagner et à un musicien fantasque Hugo Wolff dont la biographie vient de paraître. Et en prime, Romain Rolland lui-même finit par se glisser dans le tableau à travers le personnage d'*Olivier*.

Autant *Jean-Christophe* est un sanguin et un homme d'action, autant son ami *Olivier* est fragile et réfléchi. Ils sont si différents qu'ils en arrivent à se compléter. « Je veux garder, dit-il, au milieu des passions, la lucidité de mon regard, tout comprendre et tout aimer. » *Olivier* annonce ce que sera la position de Romain Rolland pendant la guerre : « La folie collective, la lutte perpétuelle des classes et des nations pour la suprématie lui sont pénibles et lui demeurent étrangères. » Il y a aussi *Grazia* (la grâce), la beauté tranquille de la femme, qui rencontre *Jean-Christophe Krafft*, la force virile, *Grazia* le réconcilie avec lui-même. Mais lui le créateur reste seul et malgré cela, il pense « qu'il faut voir les hommes tels qu'ils sont et les aimer. »

Pour *Jean-Christophe*, toutes les races, tous les pays et en premier lieu les trois pays qui forment le noyau de l'Europe, la France, l'Allemagne et l'Italie en affirmant leur originalité, contribuent « à entretenir sur notre globe une riche diversité. » La difficulté de la recherche de l'harmonie, réside dans le conflit séculaire des générations, chacun ne semblant rien apprendre de la précédente, Jean-Christophe voyant au loin arriver « les cavaliers de l'Apocalypse, messagers de la guerre fratricide. »

Colas Breugnon. Après *Jean-Christophe*, cette œuvre monumentale, Romain Rolland ressent le besoin d'écrire quelque chose de plus léger, « intermède français de sa symphonie européenne », écrit Stefan Zweig. *Colas Breugnon*, son nouveau héros, simple artisan bourguignon, reste un bon vivant, un optimiste malgré les vicissitudes qu'il traverse, « il ne lui est rien que les âmes qu'il a créées. »

C'est un message d'optimisme que Romain Rolland nous délivre à travers le destin tourmenté de son personnage : « Sa bonne humeur, son immense gaieté clairvoyant qui est aussi une forme, et non la moindre, de la liberté intérieure, l'aide à surmonter l'infortune et la mort. » Et il ajoute ce qui pour Romain Rolland est un véritable credo : « La liberté c'est toujours la raison d'être de tous les héros de Rolland. » Lorsque le livre parut à l'été 1914, ce sont les canons de la guerre naissante qui répondirent à son message de joie et d'espoir.

Jean-Christophe et les rêves de paix s'effacent brusquement quand la guerre le surprend en Suisse sur les bords du lac Léman où il va fréquemment passer ses vacances. Pourquoi alors rentrer en France et prêcher dans le désert ? Il reste donc en Suisse et c'est de là dans le Journal de Genève qu'il lancera ses appels en faveur de la paix. Il est conscient et il le note dans son Journal que « cette

guerre européenne est la plus grande catastrophe de l'histoire depuis des siècles, la ruine de nos espoirs les plus saints en la fraternité humaine. »

Son premier réflexe est de susciter un sursaut, une conscience européenne en écrivant à ses confrères, les écrivains Gerhart Hauptmann et Émile Verhaeren mais ne reçoit aucun écho positif, le premier trop impliqué et le second ulcéré par l'invasion de son pays la Belgique par les troupes allemandes et les destructions perpétrées. Pourtant il a écrit à *Hauptmann*, « j'ai travaillé toute ma vie à rapprocher les esprits de nos deux nations » et lui assure que les atrocités de la guerre ne parviendront jamais à « souiller de haine mon esprit. » Rien n'y fait, la guerre a eu raison de la conscience européenne et Romain Rolland, seul et infatigable, va lancer son cri de paix dans une série d'articles réunis ensuite dans deux volumes : *Au-dessus de la mêlée* et *Les Précurseurs*.

Dans *Au-dessus de la mêlée*, l'article phare où il développe ses convictions, Romain Rolland déplore ce gâchis, cette jeunesse européenne entraînée dans un « égarement mutuel », prêche pour un nationalisme pacifié, « l'amour de ma patrie ne veut pas que je haïsse, la haine entre peuples est entretenue par une minorité qui agit par intérêt, les peuples ne demandaient que la paix et la liberté. »

En pleine guerre, pendant l'année 1917, quand tous les journaux refusent ses articles, Romain Rolland écrit une farce satirique *Liluli*, qui met en scène des guignols grimaçants englués dans la guerre, deux princes de contes qui s'entretuent pour les beaux yeux d'une déesse ou si l'on veut, la France et l'Allemagne qui s'étripent pour la conquête de l'Alsace-Lorraine. *Polichinelle*, figure lucide et clairvoyante, est trop velléitaire pour se colleter à la Vérité. C'est une œuvre d'amertume aux accents douloureux dont *Stefan Zweig* dit qu'elle « dégage une ironie tragique dont Rolland se sert comme d'une arme défensive contre sa propre émotion. »

De *Clérambault* à la non-violence. L'année suivante, il écrit une nouvelle *Pierre et Luce*, aux antipodes de *Liluli*, un amour tendre et charmant. C'est un rêve évanescent qui rachète un peu la terrible réalité, une parenthèse apaisante dans un monde de violence. Pour Romain Rolland aussi, c'est un moment privilégié où il puise des forces pour continuer son combat. Puis en 1920, paraît *Clérambault*, « histoire d'une conscience libre. » Pour Romain Rolland, c'est un *roman-méditation*, l'histoire d'un homme en lutte avec lui-même, qui lutte aussi pour rester un homme libre face à l'esprit de troupeau.

La paix revenue, Romain Rolland reste mobilisé, écrivant une lettre émouvante au président Wilson et publiant un manifeste retentissant dans le journal l'Humanité. Il va ensuite se tourner vers l'Inde, surtout s'intéresser à un homme, le mahatma Gandhi, inconnu alors et qu'il contribue grandement à faire connaître, fasciné par la non-violence et l'invention de nouvelles formes de lutte. Il est mort le 30 décembre 1944 à Vézelay.

Roger Martin du Gard

Roger Martin du Gard (1881-1958). Roger Martin du Gard est un écrivain français, il a été le lauréat du prix Nobel de littérature de 1937. R. Martin du Gard, né le 23 mars 1881, fut élève au lycée Condorcet. Issu d'une famille aisée d'avocats et de magistrats, il peut consacrer sa vie à la littérature. Il a une vocation précoce d'écrivain, dont il a pris conscience en lisant le roman de Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*. Pour attendre d'affirmer sa vocation de romancier, il entreprend des études de lettres mais échoue à la licence. Il décide alors de tenter le concours de l'École des chartes et obtient avec succès le diplôme d'archiviste paléographe en présentant une thèse sur l'abbaye de Jumièges. Il se marie avec Hélène Foucault, en 1906 et en 1907, ils ont une fille : Christiane. Lors de leur voyage de noces, il commença à écrire un roman *Une Vie de saint*.

La publication de son roman *Jean Barois* en 1913 lui permettra de se lier d'amitié avec André Gide et Jacques Copeau. Dans l'étonnant « roman dossier » qu'est *Jean Barois*, R. Martin du Gard ne cherche pas à démontrer. Il n'émet aucun jugement, il ne condamne pas, il n'absout pas : il décrit avec une volonté d'objectivité l'évolution de la religion contemporaine avec le modernisme qui semble en saper les fondements ou la séparation des Églises et de l'État en 1905. Avec ses documents authentiques ou fictifs qui s'y trouvent insérés, la seconde partie constitue aussi la première représentation littéraire de l'Affaire Dreyfus et du procès Zola qui lui est lié. De la même façon qu'elle est aussi une des premières représentations littéraires de la crise moderniste. Charles Moeller oppose le *Jean Barois* de Roger Martin du Gard à l'Augustin de Joseph Malègue dans Augustin ou le Maître est là, un peu comme Victor Brombert. Pour le critique américain, le retour à la foi d'Augustin « n'est pas un retour soumis au bercail » (« *is not a submissive return to the fold* »), mais « une reconquête durement remportée à travers la souffrance et la lucidité » (« *a reconquest hard won through pain and lucidity* »), et qui n'est pas « une abdication de l'intelligence. » Moeller pense que la foi avec laquelle renoue Jean Barois est du fidéisme.

Pour le théâtre, il écrit, *Le Testament du père Leleu*, farce paysanne, qui semble avoir inspiré G. Puccini pour la composition de son opéra *Gianni Schicchi*. La mise en scène de cette farce par Jacques Copeau qui venait alors d'ouvrir le théâtre du Vieux-Colombier marque le début d'une amitié très forte, grâce à laquelle Martin du Gard envisage la réalisation de pièces satiriques dans le cadre d'une *Comédie nouvelle* dont il développe une première vision. Ces perspectives ne connaissent pas un aboutissement, cependant, en raison des refus successifs qu'oppose J. Copeau aux propositions et essais de RMG. Celui-ci revient alors vers le roman.

Après la Première Guerre mondiale, en effet, Roger Martin du Gard conçoit le projet d'un long roman-fleuve (ou *roman de longue haleine*) dont le sujet initial s'intitule « deux frères ». De fait, le roman en huit volumes ensuite intitulé *Les Thibault* va l'occuper des années 1920 à 1940, date de publication du dernier volume, *Épilogue*. De nombreux souvenirs d'enfance vont marquer cette *saga* notamment quand, entre 1890 et 1895 il habita Maisons-Laffitte dans une maison de l'avenue Albine

au n° 26 qui porte actuellement une plaque gravée de marbre blanc sur un des deux piliers du portail. À travers l'histoire de Jacques et Antoine Thibault qui sont liés à la famille de Fontanin, le romancier fait le portrait d'une classe sociale, la bourgeoisie parisienne, catholique ou protestante, universitaire, mais aussi en révolte dans le cas de Jacques Thibault, apprenti écrivain qui découvre le socialisme. Conçus comme une conclusion à une œuvre dont la réalisation menaçait de durer trop longtemps, les deux derniers volumes sont consacrés à la disparition des deux héros et mettent l'accent sur la Première Guerre mondiale. *L'Été 1914* décrit la marche à la guerre que ne peuvent empêcher ni les socialistes, ni les autres groupes pacifistes : révolutionnaire de cœur, Jacques Thibault ne saura que se sacrifier en lançant sur les tranchées un appel à la fraternisation des soldats allemands et français. Racontant la lente agonie d'Antoine Thibault gazé pendant le conflit, *Épilogue* évoque la « marche à la paix » et s'interroge sur les propositions du président Wilson qui aboutiront à la création de la Société des Nations.

C'est en 1937, juste après la publication de *L'Été 1914*, que R. Martin du Gard se voit attribuer le prix Nobel de littérature. Il passe ensuite une majeure partie de la guerre 1939-1945 à Nice, où il prépare un roman resté inachevé, les *Souvenirs du lieutenant-colonel de Maumort*, qui sera publié à titre posthume dans une édition procurée par André Daspre.

Soutenue par l'engagement d'un groupe d'admirateurs, la publication de ses œuvres posthumes complexifie sa figure d'écrivain. De nombreux textes posthumes vont faire apparaître Martin du Gard comme un styliste spontané, attentif aux autres, parfois jovial. Commencé pendant la Première Guerre mondiale, son *Journal* décrit une vie familiale parfois difficile, raconte les réussites de l'amitié, fait la revue critique des textes contemporains et permet d'approcher la vie littéraire de l'époque : précédé de « souvenirs », il a été publié par C. Sicard sous la forme de trois gros volumes. Ce sont également les joies de l'amitié ainsi que les aléas de la vie littéraire autour de *la Nouvelle Revue française* que mettent en lumière les très nombreuses lettres regroupées désormais dans de très intéressants volumes de correspondances (avec André Gide, avec Jacques Copeau, avec Eugène Dabit, avec Georges Duhamel, avec Jean Tardieu, à côté d'une *Correspondance générale* en dix volumes).

Des nouvelles figurent aussi parmi les posthumes (*La Noyade* intégré au volume du *Lieutenant-colonel de Maumort, Genre motus*) : elles s'inscrivent dans la continuité de celles que l'écrivain avait publiées de son vivant (*Confidence africaine*).

Publiées peu après la mort d'André Gide, les *Souvenirs sur André Gide* évoquent une des amitiés les plus importantes et enrichissantes qu'a connues cet admirateur de Tolstoï, de Flaubert et de Montaigne. Il est mort le 22 août 1958 à Sérigny. Roger Martin du Gard repose avec sa femme au cimetière de Cimiez sur les hauteurs de Nice.

Les Thibault est une vaste suite romanesque de Roger Martin du Gard de huit romans dont l'écriture commencée en 1920 est achevée en février 1939. C'est tout particulièrement cette œuvre

qui aura valu à Roger Martin du Gard d'être lauréat du prix Nobel de littérature en 1937. La saga est dédiée à « la mémoire fraternelle de Pierre Margaritis dont la mort, à l'hôpital militaire, le 30 octobre 1918, anéantit l'œuvre puissante qui mûrissait dans son cœur tourmenté et pur ».

Les Thibault se compose des parties suivantes : *Le Cahier gris*; *Le Pénitencier*; *La Belle Saison*; *La Consultation*; *La Sorellina*; *La Mort du père*; *L'Été 1914*; *Épilogue*.

Ce roman se déroulant du début du XX^e siècle jusqu'à la fin de la Grande Guerre raconte l'histoire de deux familles de la bourgeoisie française : Les Thibault sont le principal sujet du livre. Le père, Oscar Thibault est un despote qui traite ses enfants durement, mais qui les aime. Antoine et Jacques Thibault sont ses fils, les frères « que tout oppose ». Antoine est médecin, Jacques, son cadet de quatorze ans, est un militant socialiste. Cette famille est catholique. Antoine peine à comprendre Jacques et à prendre part à ses préoccupations, il est tout à son travail et à ce qu'il est censé faire au point d'être aveugle à ce qui est en jeu dans les événements précédant 1914. Ils semblent étrangers l'un à l'autre jusqu'à un événement qui provoquera chez Antoine une grande remise en question.

Les Fontanin sont les membres d'une famille protestante : Jérôme de Fontanin, qui a quitté le domicile conjugal, est le mari de Thérèse de Fontanin qui s'occupe seule de ses deux enfants Daniel et Jenny. Le roman débute lors d'une fugue de Jacques et de Daniel.

Littérature des années trente

La victoire de la France en 1918, ainsi que la crainte diffuse parmi la population des "possédants" que la révolution russe (*le péril bolchévique*) ne s'étende en Europe, permettent aux républicains conservateurs de revenir au pouvoir en 1919. Raymond Poincaré, ancien président de la République, remplace son vieil ennemi, le modéré Georges Clémenceau, à la présidence du Conseil. Le nouveau gouvernement forme le Bloc national, qui réprime durement des grandes grèves ouvrières durant l'hiver. Poincaré exige par ailleurs que l'Allemagne paie régulièrement ses dettes de guerre et décide en 1923 l'occupation de la Ruhr par les troupes françaises. Cette mesure provoque une panique dans les milieux financiers européens, ainsi qu'une intense spéculation sur le franc. Pour protéger la monnaie nationale, Poincaré augmente alors les impôts de 20%, une décision très impopulaire qui entraîne la défaite du Bloc national aux élections législatives de 1924, gagnées par les radicaux et leurs alliés socialistes. Le nouveau président du Conseil, Edouard Herriot, visant les "possédants", propose quant à lui de créer un impôt sur le capital. Cette fois, des fortunes quittent la France massivement, provoquant une nouvelle crise monétaire. Herriot est forcé à démissionner en 1926 et Poincaré est alors rappelé pour former un gouvernement d'union nationale, qui embrasse les différentes tendances à l'Assemblée. Grâce à une politique ferme d'économies et de mesures fiscales, Poincaré réussit à restaurer la confiance et à stabiliser le franc. Ce succès assure d'ailleurs une nouvelle victoire politique à la droite aux élections législatives de 1928. Poincaré démissionne

pour des raisons de santé l'année suivante, mais l'économie française, pour l'instant remise sur ses rails, connaît une certaine prospérité.

Les années vingt ne peuvent pas être seulement définies par une série de troubles monétaires et politiques. C'est aussi une période de profonds changements culturels au sein d'une nouvelle société qui, après les horreurs de la Grande Guerre, se réjouit de la paix retrouvée. Si la période qui précède la première guerre mondiale a reçu le surnom de "Belle Epoque", celle qui lui succède a été nommée les "Années Folles". Les femmes jouent un rôle important dans cette mutation de la société. Pendant les années de guerre, elles remplaçaient les hommes dans les industries, elles étaient devenues les "chefs de famille", elles ont acquis une indépendance sans précédent. Le taux de natalité a par ailleurs fortement baissé, créant les conditions d'une plus grande liberté des femmes, qui ne sont plus seulement des mères. L'écrivain Colette, par ses ouvrages et sa personnalité, symbolise bien ce renouveau féminin, ainsi que la styliste Coco Chanel, qui impose ses vues révolutionnaires sur le vêtement féminin. Un roman d'un ancien président de la *Société des Lettres*, Victor Margueritte, intitulé *la Garçonne*, qui vendu à 150.000 exemplaires dès sa parution en 1922, fait le procès de la société masculine et bourgeoise qui opprime la moitié de la population, les femmes. Par ailleurs, le surréalisme, que son principal théoricien André Breton définit dans un manifeste daté de 1924, engage la création littéraire et artistique dans une véritable révolution culturelle, où le culte radical de la liberté prend une place centrale.

En 1930, le gouvernement conservateur d'André Tardieu décide de mesures fiscales importantes en faveur des moins riches : l'école secondaire gratuite et la création des assurances sociales, qui permettent aux employés et ouvriers qui paient une cotisation régulière de se faire rembourser leurs dépenses de santé. Ce même gouvernement décide par ailleurs de commencer la construction de la ligne Maginot, une frontière fortifiée entre la France et l'Allemagne. La France présente aussi en 1931 sa troisième Exposition coloniale à Vincennes, aux portes de Paris, dans laquelle elle veut célébrer la gloire de son empire qui doit apporter la civilisation aux peuples qui en sont privés. Toutes ces mesures veulent être les signes d'une économie prospère et d'une république éclairée et généreuse. Mais la crise économique, qui semblait ne pas avoir encore touché la France depuis le "krach" financier de 1929, montre bientôt sa présence, avec en particulier l'accroissement du nombre de chômeurs. En 1932, la récession s'installe définitivement. Capitalisant sur l'insatisfaction populaire, la gauche radicale remporte les élections et revient au pouvoir, mais pour une période de deux ans seulement. Le nouveau gouvernement, qui ne bénéficie dans son exercice que d'un soutien relatif de la part des socialistes, ne parvient pas à redresser l'économie et est forcé à démissionner en février 1934, face à des manifestations de l'extrême-droite qui alimentent un climat antiparlementariste. Depuis un an déjà, Adolf Hitler s'est emparé du pouvoir en Allemagne et construit sa propagande autour d'une revanche envers la France.

La menace fasciste contribue à la création d'une stratégie d'union de la gauche pour la reconquête du pouvoir. Le Front Populaire, qui rassemble une large coalition de radicaux, socialistes et communistes soutenus par les syndicats de gauche voit le jour en juillet 1935 et remporte largement les élections de 1936. Le gouvernement du socialiste Léon Blum, qui comprend pour la première fois des femmes à des postes ministériels, fait immédiatement voter une série de lois sociales dont les plus fameuses sont la semaine de travail limitée à quarante heures et les congés payés, qui assurent à chaque travailleur deux semaines de vacances par an sans retrait de salaire. Mais là encore, ce gouvernement de gauche populaire est de courte durée. Le déficit budgétaire, les disputes au sujet de l'intervention dans la guerre civile espagnole, l'opposition du Sénat aux réformes entraînent la démission de Blum en 1937 et l'éclatement de l'alliance. Dès 1938, au moment où Hitler annexe l'Autriche, le front populaire n'existe plus, le gouvernement est dirigé par un radical, Edouard Daladier, qui s'appuie sur la droite et exclut les socialistes.

En septembre 1938, Daladier, avec l'Italien Mussolini et l'Anglais Chamberlain, signent les Accords de Munich, dans lesquels sont reconnus les droits de l'Allemagne sur les Sudètes, la partie occidentale de la Tchécoslovaquie, un pays avec qui la France est pourtant alliée. Les Français, qui veulent la paix, approuvent en général ce traité mais Daladier est très critiqué par les représentants de la gauche, qui considèrent la réunion de Munich comme un acte de trahison. Le chef du gouvernement veut cependant toujours croire à la paix et veut surtout préserver l'entente avec l'Angleterre, qui est en faveur de "l'apaisement" d'Hitler. Le calcul échoue, les ambitions d'Hitler sont bien plus vastes : en mars 1939, ses troupes envahissent le reste de la Tchécoslovaquie. En août, à l'issue de négociations secrètes, Hitler signe un pacte de non agression avec la Russie de Staline, qui veut éviter une guerre à sa porte. Le 1er septembre, la machine infernale est de nouveau engagée, les armées d'Hitler envahissent la Pologne. Devant une telle provocation, la France et l'Angleterre n'ont désormais plus le choix : le 3 septembre, ces deux pays déclarent la guerre à l'Allemagne.

La période située entre la fin de la Première Guerre Mondiale (1914-1918) et le début de la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945) est une période de contrastes. On assiste d'abord à une euphorie qui suit la paix retrouvée en 1918 après un conflit terrible au plan des pertes humaines. La littérature connaît cette sorte de vacance euphorique au cours des années vingt, que l'on a nommées les Années Folles.

A partir de 1929, qui marque le début d'une grave crise économique mondiale, le ton change, les nuages s'accumulent : on assiste à la montée du pouvoir fasciste en Allemagne avec Hitler, nourrie par la frustration du Traité de Versailles; en 1933 survient l'assassinat du Chancelier autrichien Dolfuss; le réarmement de l'Allemagne qui s'ensuit inquiètent les voisins européens; le général Franco en Espagne reçoit l'aide de Hitler dans sa lutte contre les Républicains; enfin, en 1938, l'annexion de l'Autriche et d'une partie de la Tchécoslovaquie (Anschluss), puis l'invasion de la Pologne qui suit ne laisse plus de doutes sur l'imminence de la guerre, qui éclate en septembre 1939.

Les années vingt sont porteuses d'espoir et de changements massifs, de révolutions intellectuelles (Freud et l'exploration de l'inconscient, Einstein et la découverte du relativisme); les années trente représentent sous beaucoup d'aspects une quête de valeurs à opposer à la guerre entre les peuples.

Après l'enthousiasme des "années folles", l'euphorie des découvertes et des révolutions (le Surréalisme), le roman des années trente revient vers les préoccupations de l'époque : Saint-Exupéry publie *Vol de Nuit* (1931), qui illustre les progrès de l'aviation, alors que Malraux publie *La Condition humaine* (1933), une chronique de la révolution de 1927 à Shanghai, et s'inspire des débuts du nazisme en Allemagne (*Le Mépris*, 1935) ou de la guerre d'Espagne (*L'Espoir*, 1937). En même temps, portée par les événements politiques, une sorte de littérature du désespoir apparaît, qui annonce l'existentialisme de l'après-guerre, et qui atteint un paroxysme avec les romans de Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936).

En s'inscrivant dans l'histoire proche ou immédiate, le roman des années trente prend la saveur du vécu et de l'expérience personnelle de l'écrivain. Alors que Malraux participe à des révolutions dans le monde entier, Aragon milite au parti communiste, ainsi que Gide pour un temps; Bernanos, malgré son passé d'homme de droite, prend le parti des révolutionnaires de la guerre civile en Espagne; Brasillach et Drieu la Rochelle optent quant à eux pour les fascismes.

Parallèlement, les années trente marquent aussi la faveur du "roman cycle", une formule littéraire testée autrefois par Zola (*Les Rougon-Macquart*), Proust (*A la Recherche du temps perdu*) et Romain Rolland (*Jean-Christophe*, 1904-1912). Mais cette formule prolifère avec Jacques Chardonne (*Les Destinées sentimentales*, 1934-1936), Georges Duhamel (*La Chronique des Pasquier*, 1933-1941), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*, 1922-1940) et surtout Jules Romains (*Les Hommes de bonne volonté*, 1932 à 1947).

Jules Romains (1885-1972) s'inspire d'une doctrine qu'il a nommée "l'unanimisme", par laquelle une "poésie immédiate" veut traduire "le sentiment religieux face à la vie qui nous entoure et nous dépasse". Les 27 volumes des *Hommes de bonne volonté* sont une vaste fiction d'un passé situé entre 1908 et 1933, qui exprime dans le mouvement et la multiplicité, dans le détail et le devenir, une vision du monde moderne. Le sujet est non pas une destinée individuelle, mais "un vaste ensemble humain, avec une diversité de destinées individuelles qui y cheminent chacune pour leur compte, en signorant pour la plupart du temps". Le roman, où des personnages multiples, individus, groupes, familles, paraissent et disparaissent tour à tour, donne l'impression d'une gigantesque symphonie.

Antoine de Saint-Exupéry

Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). Né dans une famille issue de la noblesse française, Antoine de Saint-Exupéry passe une enfance heureuse malgré la mort prématurée de son père. Élève

peu brillant, il obtient cependant son baccalauréat en 1917 et, après son échec à l'École navale, il s'oriente vers les beaux-arts et l'architecture. Devenu pilote lors de son service militaire en 1921 à Strasbourg, il est engagé en 1926 par la compagnie Latécoère (future Aéropostale) et transporte le courrier de Toulouse au Sénégal. Au début de la même année, il avait publié une nouvelle, *L'Aviateur*.

Courrier sud est un roman d'Antoine de Saint-Exupéry paru en 1929 aux éditions Gallimard.

Après la parution de sa nouvelle *L'Aviateur*, Saint-Exupéry reprend sa nouvelle et en tire ce premier roman. Il y raconte, depuis des notes de vol, l'épopée du courrier à destination de l'hémisphère sud via l'Espagne, le Maroc, la Mauritanie jusqu'à Dakar où ce courrier embarque sur un bateau pour l'autre continent.

Jacques Bernis est pilote sur les lignes Latécoère qui transporte le courrier de Toulouse à Casablanca et Dakar. Solitaire, il se réfugie à l'intérieur de sa carlingue pour fuir la vie monotone de ces années d'après-guerre. Un jour il rencontre Geneviève, celle-ci est mariée. Bernis décide alors de sortir de son cocon, il part avec elle à l'aventure mais l'existence qu'il lui propose ne peut pas lui convenir aussi la ramène-t-il auprès de son mari. Le roman est parsemé du récit fragmentaire et tragique de cet amour.

C'est à la fois un récit autobiographique de pilote et un documentaire lyrique de ses réflexions sur l'héroïsme et la solitude compagne fidèle de l'aviateur des débuts de l'aéronautique. Il faut en effet se rappeler ces débuts ; l'homme est seul dans des machines rétives, peu fiables, et il est ballotté par des éléments souvent déchaînés et dont les comportements étaient mal connus le tout sans radio, survolant des contrées inhospitalières, avec des cartes où les taches blanches étaient encore innombrables où chaque panne pouvait signifier la mort par un mauvais atterrissage ou par le fusil ou le sabre des hommes des tribus bédouines. On retrouvera dans l'œuvre ce style poétique et métaphorique qui déjà pointait dans *L'Aviateur* et qui connaîtra le succès que l'on sait dans « Le Petit Prince ».

Pilote de guerre est un roman d'Antoine de Saint-Exupéry alors exilé à New York. Ayant pour mission de faire entrer les Américains dans la guerre, il rappelle aux Américains dans cette œuvre combien la bataille de France avait été dure, avant de publier un an plus tard le conte poétique et philosophique *Le Petit Prince*.

Paru tout d'abord aux États-Unis en français et en anglais sous le titre *Flight to Arras* le 20 février 1942, le récit bouleverse les Américains et leur permet de comprendre qu'avant d'être écrasée sous la botte allemande, la France s'est courageusement battue, notamment son armée de l'air que beaucoup ont considérée comme « absente » du ciel en mai et juin 1940. En France, le gouvernement de Vichy n'accepte d'éditer le livre qu'à 2 100 exemplaires. Il est attaqué par l'extrême-droite et la censure allemande décide de le retirer de la vente en février 1943². Malgré cette interdiction, des éditions clandestines circulent : *Pilote de guerre* se lit sous le manteau.

Ce récit d'une mission effectuée par Saint-Exupéry dans le ciel du Nord de la France (synthèse des missions du 23 mai 1940 et du 6 juin 1940) avec son Bloch MB.174 permet à l'auteur d'appeler le lecteur à une réflexion sur la guerre et le rôle de l'homme.

Vol de nuit est un roman d'Antoine de Saint-Exupéry, paru en décembre 1931, avec une préface d'André Gide, et ayant aussitôt obtenu le Prix Femina (1931). Il est l'un des premiers romans à être adapté en format de poche en 1953 (dans la collection Le Livre de poche, il porte le n° 3).

Son action se situe en Amérique du Sud, à l'époque héroïque de l'aviation commerciale. Saint-Exupéry, qui fut en 1929 directeur de l'Aéropostale d'Argentine, raconte la vie menée par le chef d'une compagnie aéropostale, Rivière, et par son équipe de pilotes. Le principal but que s'est fixé Rivière, le personnage central du roman, est de prouver que l'avion est un moyen de transport plus rapide que le train pour acheminer le courrier, à condition d'imposer aux pilotes les vols de nuit, extrêmement dangereux, qui permettent de ne pas perdre le temps gagné le jour. Fabien, un de ces pilotes, ramène de l'extrême Sud vers Buenos-Aires le courrier de Patagonie, mais pris dans une tempête, il ne parviendra pas à rejoindre son port d'attache. Il se sera sacrifié, comme tant d'autres, pour que l'entreprise de Rivière réussisse.

À terre, Rivière apprend à ses hommes à n'avoir pas peur de la mort et à rester fidèles à la mission qui leur a été confiée. Ils doivent agir « *comme si quelque chose dépassait, en valeur, la vie humaine* » : le courrier est sacré, il est indispensable qu'il arrive à destination chaque jour à la même heure. Les pilotes en sont responsables, ils le savent, et c'est là leur raison de vivre. Impitoyable, Rivière dénonce les faiblesses et sanctionne les défaillances. Il lui est « *indifférent de paraître juste ou injuste* ». Il renvoie tel mécanicien dès qu'il a commis une erreur dans le montage d'un moteur malgré ses vingt ans de service, humilie tel pilote qui a manqué d'audace, punit tel chef d'aéropostale pour n'avoir pas observé les instructions, quand la femme de Fabien viendra le trouver pour avoir des nouvelles de son mari. Il ne lui dira rien et elle comprendra que, pour elle, l'attente est finie. Rivière pense alors que la vérité de l'amour et la vérité du devoir sont contradictoires et pourtant aussi valables l'une que l'autre. Malgré la perte d'un équipage – ce qui est pour lui une grave défaite – il ne suspend pas un seul départ, afin que la cause des vols de nuit ne soit pas perdue.

Le témoignage de Saint-Exupéry sur la vie des pilotes de ligne est dépouillé de toute littérature. Il retrace une expérience vécue et il montre comment lui-même et ses camarades aviateurs étaient prêts à renoncer à tout ce qui les touchait individuellement pour défendre une cause qui leur semblait légitime. Dans cet ouvrage, Saint-Exupéry a défini deux types d'hommes : le chef qui forge des volontés (le personnage de Rivière, inspiré par Didier Daurat, une figure « mythique » de l'Aéropostale) et le sujet qui exécute les ordres, en acceptant les risques que comporte le métier qu'il a choisi. Entre eux, il n'y a pas de rapports de maître à esclave, mais d'homme à homme, la liberté consistant pour l'un et l'autre dans leur adhésion totale à une contrainte, dans leur soumission à un devoir. C'est en respectant cette contrainte qu'ils prennent conscience de leur grandeur et c'est grâce

à l'action qu'ils sont en mesure de réaliser l'importance du devoir, quand l'action est orientée vers un but que l'on s'est fixé hors de soi. Telle est la morale qui se dégage de ce livre et qui annonce les principes sur lesquels Saint-Exupéry fondera son éthique telle qu'elle apparaît dans ses ouvrages postérieurs, dans *Terre des hommes* notamment.

Terre des hommes est un recueil d'essais autobiographiques d'Antoine de Saint-Exupéry. Dans cette œuvre Saint-Exupéry évoque une série d'événements de sa vie essentiellement de l'époque à laquelle il travaillait pour l'Aéropostale. L'élément central de son récit est son accident avec son navigateur André Prévot dans le Sahara libyen en 1935, où les deux hommes faillirent mourir de soif. Avant de commencer son récit, l'auteur salue Henri Guillaumet, son patron de l'Aéropostale, « *Mon camarade je te dédie ce livre* ». Les événements racontés alimentent des réflexions sur un certain nombre de thèmes : l'amitié, la mort, l'héroïsme, la quête de sens...

Le Petit Prince est une œuvre la plus connue d'Antoine de Saint-Exupéry publié en 1943. C'est un conte poétique et philosophique sous l'apparence d'un conte pour enfants. Le langage, simple et dépouillé, parce qu'il est destiné à être compris par des enfants, est en réalité pour le narrateur le véhicule privilégié d'une conception symbolique de la vie. Chaque chapitre relate une rencontre du petit prince qui laisse celui-ci perplexe quant au comportement absurde des « grandes personnes ». Chacune de ces rencontres peut être lue comme une allégorie. On peut y lire une invitation de l'auteur à retrouver l'enfant en soi, car « toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. (Mais peu d'entre elles s'en souviennent.) ». L'ouvrage est dédié à Léon Werth, mais *quand il était petit garçon*.

Le narrateur est un aviateur qui, à la suite d'une panne de moteur, a dû se poser en catastrophe dans le désert du Sahara et tente seul de réparer son avion. Le lendemain de son atterrissage forcé, il est réveillé par une petite voix qui lui demande : « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton ! » Très surpris par cette apparition miraculeuse, l'aviateur obéit, mais aucun de ses moutons ne convient au petit prince. Excédé, le narrateur dessine la caisse du mouton : « Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans ». Le petit prince s'en montre cette fois-ci satisfait et remarque que le mouton « s'est endormi ».

Les activités du petit prince consistent essentiellement à ramoner les volcans et à couper les baobabs pour qu'ils n'envahissent pas sa planète. Une aquarelle pleine page montre une planète rendue inutilisable par trois baobabs qu'on a trop attendu pour couper. L'auteur indique que si ce dessin est effrayant c'est qu'il était « animé par le sentiment de l'urgence » en le dessinant. S'il s'agit des trois forces de l'Axe, la symbolique de la vigilance envers les baobabs et volcans à surveiller « même éteints » devient un message fort clair. Après ces activités, le petit prince va contempler un coucher de soleil; son astéroïde est si petit qu'il lui suffit de déplacer sa chaise de quelques mètres pour cela : il peut voir jusqu'à quarante-trois couchers de soleil à la suite. Pas besoin d'aller loin pour trouver le bonheur.

Ayant assisté à la naissance d'une rose superbe, le petit prince découvre que l'amour... peut avoir des épines. Il décide alors de quitter sa planète et d'aller explorer les étoiles, en quête d'amis. Il a ainsi rencontré, murés dans leur solitude, une galerie de personnages : le monarque d'un empire factice (qui ne voit en lui qu'un sujet), le vaniteux (qui le voit comme un admirateur), le buveur qui boit pour oublier qu'il boit, le businessman propriétaire d'étoiles, l'allumeur de réverbère et le géographe écrivant d'énormes livres qui, au chagrin du petit prince, ne recensent pas les choses importantes de la vie, mais uniquement les pérennes ... Toujours en quête d'amis, le petit prince arrive sur Terre, et c'est encore la solitude et l'absurdité de l'existence qu'il va découvrir : sa rencontre avec le serpent qui ne parle que par énigmes, celle d'une fleur « à trois pétales », l'écho des montagnes. Enfin, il arrive dans un jardin de roses. Il se rend alors compte que sa fleur n'était pas unique et devient bien malheureux. C'est alors qu'il rencontre un renard ; ce dernier lui explique ce que signifie « apprivoiser ». C'est grâce à l'enseignement du renard que le petit prince découvre la profondeur de l'amitié :

« On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. »

« Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. »

« C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante. »

« Droit devant soi on ne peut pas aller bien loin. »

Plus tard, le petit prince rencontre successivement un aiguilleur et un marchand avant de rencontrer l'aviateur — avec lequel il restera huit jours. Guidé par la fragilité et la candeur du petit prince, celui-ci finit par découvrir un puits dans le désert : « Ce qui embellit le désert, dit le Petit Prince, c'est qu'il cache un puits quelque part. » Peu après, le petit prince explique au narrateur qu'il est arrivé sur Terre depuis près d'un an : il doit rentrer sur sa planète pour s'occuper de sa fleur dont il se sent désormais « responsable ». Il ne peut en revanche emporter son corps trop lourd et dont un serpent qui parle toujours par énigmes accepte de le libérer. En compagnie de l'aviateur, le petit prince revient sur le lieu exact où il était arrivé : « Il tomba doucement comme tombe un arbre. Ça ne fit même pas de bruit à cause du sable. »

« J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. » Le regret du narrateur est clair. Pourtant, lors de sa parution, *Le Petit Prince* n'a pas reçu l'accueil de *Terre des hommes* ni de *Pilote de guerre*, considéré par les Américains comme « la plus grande réponse que les démocraties aient trouvée à *Mein Kampf* »³. Pourtant, malgré sa chevelure dorée, son écharpe aérienne et son rire délicieux d'enfant, le Petit Prince est foncièrement grave. Il a vu le jour en temps de guerre et un dessin terrifiant d'une planète envahie par trois baobabs que l'on n'a pas su couper à temps, dessiné « avec le sentiment de l'urgence » écrit l'auteur, peut faire penser aux trois puissances de l'Axe.

Michel Quesnel précise que « lorsqu'il fréquente les petits restaurants, Saint-Exupéry alimente sa patience en griffonnant, sur le papier gaufré qui lui tient lieu de nappe, l'esquisse d'un jeune

personnage auquel il suffira qu'on l'ampute d'ailes inutiles et qu'on laisse rayonner ses cheveux pour qu'il devienne le Petit Prince ».

Petit à petit, les courriers personnels de l'auteur font apparaître la silhouette très nette que nous connaissons du personnage. En mai 1940, dans une lettre qu'il envoie à Léon Werth, à qui est dédié le livre, apparaît sur son nuage un petit personnage au regard courroucé, en face d'une planète habitée par un vieux mouton cornu, plantée d'arbres et ornée en premier plan par une rose.

Le personnage du petit prince aurait aussi été inspiré à Saint-Exupéry par la personnalité de Pierre Sudreau. Une autre histoire, tenace au Québec, affirme que le Petit Prince serait inspiré de Thomas De Koninck, fils de son ami Charles De Koninck chez qui il a séjourné à Québec en 1942.

Cours 8.

Existentialisme

L'existentialisme est un courant philosophique et littéraire qui postule que l'être humain forme l'essence de sa vie par ses propres actions, en opposition à la thèse que ces dernières lui sont prédéterminées par de quelconques doctrines théologiques, philosophiques ou morales. L'existentialisme considère donc chaque personne comme un être unique qui est maître, non seulement, de ses actes et de son destin, mais également, pour le meilleur comme pour le pire, des valeurs qu'il décide d'adopter.

Walter Kaufmann décrit l'existentialisme comme « le refus d'appartenir à une quelconque école de pensée, la répudiation de l'adéquation d'une quelconque croyance, et en particulier des systèmes, et une insatisfaction de la philosophie traditionnelle considérée comme superficielle, académique et éloignée de la vie¹. »

Bien que des auteurs tels que Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Fiodor Dostoïevski, Franz Kafka et Léon Chestov aient largement évoqué ces thèmes dans leurs œuvres dès le XIX^e siècle, l'existentialisme a pris sa forme explicite de courant philosophique au XX^e siècle dans la philosophie continentale, d'abord dans les travaux de Karl Jaspers et Martin Buber dans les années 1930 en Allemagne, puis dans les travaux de Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir et Maurice Merleau-Ponty dans les années 1940 et 1950 en France, et au Canada avec Jacques Lavigne. Leurs travaux ont porté sur des thèmes tels que « la peur, l'ennui, l'aliénation, l'absurde, la liberté, l'engagement et le néant » comme éléments fondamentaux de l'existence humaine².

Bien qu'il existe un certain nombre de tendances communes entre les penseurs « existentialistes », il y a de grandes différences et des désaccords majeurs entre eux (il y a notamment un fossé entre les existentialistes athées, comme Sartre et les existentialistes théistes comme Tillich ou Gabriel Marcel, sans oublier l'existentialisme chrétien de Kierkegaard. Certains tels que Camus ou Heidegger ont même refusé d'être « étiquetés » comme existentialistes, Sartre également mais en créant sa propre définition et conception de l'existentialisme. Il donnera une conférence sur le sujet, *L'existentialisme est un humanisme*.

L'existentialisme peut être expliqué par la théorie sartrienne : « l'existence précède l'essence », c'est-à-dire que nous surgissons d'abord dans le monde sans but ni valeurs prédéfinies, puis, lors de notre existence, nous nous définissons par nos actes dont nous sommes pleinement responsables et qui modifient notre essence; à notre mort, notre essence se fige.

Pour résumer, l'homme naît donc sans but et ne cesse de changer, de par ses actes, jusqu'à sa mort, où son essence se fige.

En cela, l'être vivant se distingue de l'objet manufacturé qui, lui, a été *conçu pour* une fin, et se définit donc plutôt par son essence (qui, en opposition avec l'existence, serait un aboutissement et non un point de départ). L'étiquette d'« existentialiste » avait aussi été attribuée à Albert Camus (voir son roman *La Peste*, à ne pas confondre avec *l'étranger* qui lui se rattache à *l'Absurde*).

Le mot existentialisme vient d'existence; en allemand on utilise le mot *Dasein*, qui est également un terme clé de la théorie de Heidegger, qui signifie « être-là » (que Sartre a traduit par « réalité-humaine », faisant ainsi un énorme contre-sens). Jean-Paul Sartre, ayant importé simultanément l'existentialisme et la phénoménologie allemande en France, a répandu cette philosophie qui fut très à la mode durant les années 1945-55; elle était en effet devenue non seulement un mode de vie mais elle était aussi définie par un endroit précis : Saint-Germain-des-Prés à Paris. Le texte d'une de ses conférences, *L'existentialisme est un humanisme*, imprimé comme opuscule, en popularisera l'idée.

L'Existentialisme est un humanisme répond aux reproches alors adressés à l'œuvre de Sartre. On reprochait à sa philosophie d'être attentiste et passive.

Ce reproche était surtout celui des communistes : pour ces derniers le message de *L'Être et le Néant* se résume à « Il n'y a rien à faire, il faut se résigner et attendre ». Selon eux, il s'agit d'une philosophie essentiellement triste et pessimiste et ces communistes pensent que pour Sartre la philosophie ne sert plus qu'à décrire, elle est contemplative et ne vise pas à transformer le monde. Aucune action ne semble donc possible.

Les catholiques, eux, l'interprètent comme une philosophie cynique qui se moque de ce qui est sérieux, de ce qui est au service d'une morale véritablement fondée.

Sartre empruntera beaucoup à la méthode phénoménologique. C'est Raymond Aron qui, par sa connaissance des philosophes allemands, a incité Sartre à s'intéresser à la phénoménologie. C'est d'abord une méthode qui vient de Husserl. Science des phénomènes, elle décrit la façon dont les choses se donnent à la conscience. La description des choses permet de découvrir leur essence et ce qu'est la conscience qui les pense. Pour cela, on fera varier imaginativement les divers points de vue possibles sur la chose pour en faire apparaître l'invariant. Par exemple, quel que soit le point de vue, un triangle a toujours trois côtés, qui font donc nécessairement partie de son essence.

On peut dire, en calquant nos propos sur le discours de Jean-Paul Sartre, qu'« *il ne faut pas croire naïvement à ce que nous offre le monde* » car le monde dépasse toujours la simple conscience que l'on peut en avoir et c'est du reste parce que le *phénomène* ne se montre pas d'emblée qu'il faut une *description* qui débusque les choses, description qui ne va pas derrière le visible, mais au contraire s'immerge en lui (l'idée d'un arrière-monde caché derrière le visible n'intéressant pas la phénoménologie). C'est pourquoi la nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi, est ce que Husserl appelle "intentionnalité".

L'existentialisme athée déclare qu'il y a un être qui ne peut être défini avant son existence, et que cet être, c'est précisément l'homme, le *dasein* (Da=là et sein=être, cela signifie l'expérience vécue et

être dans le monde). Cela veut dire que l'homme apparaît dans le monde, existe et se définit après. Si l'homme ne peut être défini au commencement de son existence, c'est qu'il n'est d'abord fondamentalement "rien", et qu'il devient ensuite toujours tel qu'il choisit de se faire.

Puisqu'il n'y a pas de Dieu pour le concevoir, pour lui donner une âme prédéterminée, puisqu'à l'aube de son existence, l'homme n'est rien, son avenir lui appartient radicalement, ce qu'il est, ce qu'il sera lui appartient. L'homme détermine lui-même son essence, "l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait", le résultat de son projet d'être. Il n'est pas ce qu'il a voulu être, car vouloir semble sous-entendre une volonté consciente, mais il est le résultat de ses choix, il est donc responsable de ce qu'il est. En cela la théorie existentialiste s'oppose à la théorie déterministe qui fait précéder l'essence à l'existence. Selon Platon il existerait dans "un monde intelligible" une forme ou essence éternelle de chaque chose que le Créateur contemplerait pour façonner la chose en question. Par exemple, Platon dit qu'il existe l'Idée ou la forme intelligible d'un cheval dans un monde transcendant, forme sur laquelle on peut se fonder pour créer et reconnaître toujours un cheval. Or, pour Sartre, les choses existent d'abord et c'est seulement ensuite, si elles ont la capacité de penser, qu'elles produisent des concepts tels que le sont les concepts de "monde", d' "homme", de "chose" ou encore d' "animal". C'est une fois inventés, que ces concepts deviennent une essence. Ainsi on voit bien de quoi on parle quand on parle d'un "homme" mais cela ne signifie pas que l'homme existe en tant qu'un absolu ou en tant qu'une substance. Tout existe avant "d'être", l'existence est la condition préalable à l'essence, ainsi l'existence précède l'essence.

L'existentialisme sartrien rappelle que l'on définit bien les choses par notre esprit mais seulement après coup. L'homme façonne lui-même ce qu'il croit être juste ou vrai, et, de ce point de vue, il est seul responsable devant lui-même, de la civilisation comme de ses actes. Puisqu'il n'existe pas d'essence objective, alors il n'existe aussi ni morale ni même de vérité absolue. Il est donc inutile et néfaste de se cacher derrière un quelconque déterminisme : que ce déterminisme soit religieux et reconnaisse une existence déterminée par Dieu- existence où l'on devrait attendre la vraie vie dans un autre monde sans pouvoir agir sur le destin qui déterminerait la vie actuelle, ou qu'il soit seulement psychologique, voire fataliste, et que ce déterminisme déclare que "les hommes sont comme ils sont et qu'on n'y peut rien changer"- il n'en reste pas moins que l'homme est le seul vrai maître de ses pensées et de ses croyances : « Chaque personne est un choix absolu de soi » (*L'Être et le Néant*). L'existentialisme implique la liberté et le libre arbitre et il s'élève donc contre tout déterminisme "matériel". Selon l'existentialisme sartrien, l'homme est donc, paradoxalement, condamné à la liberté puisque : « il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté ». (*L'existentialisme est un humanisme*).

Dans *L'existentialisme est un humanisme*, Sartre explique que l'homme, par ses choix, définit lui-même le sens de sa vie (l'existence précède l'essence). Aussi, l'essence de l'homme menant à celle de l'humanité, l'homme définit en outre par ses choix le sens de la vie en général, c'est-à-dire qu'il

engage « symboliquement » aussi toute l'humanité dans la voie qu'il choisit. Sartre explique par exemple que l'homme qui se marie considère le mariage comme un choix intéressant, donc que, selon lui, tous les hommes devraient en faire de même : tout le monde en l'âge de l'être devrait être marié³. De même, l'homme qui arrêterait sa voiture au milieu de la route signifierait par là qu'il admet aussi que l'humanité entière devrait bloquer la circulation. Or, il ne le souhaite pas (c'est là son intérêt bien compris) et ne le fait donc pas.

Dans un article intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre expose ses idées, qui vaudront pour toute son œuvre à venir. "La parole est action", l'écriture est une arme que tout écrivain est responsable d'utiliser ou non, ainsi l'écrivain est engagé dès lors qu'il choisit la critique (bonne ou mauvaise), d'un système en place par exemple. Un auteur engagé écrit d'abord pour lui, pour se rassembler (au même titre que nos empreintes digitales et notre ADN, on est unique dans la vie, c'est pour cette raison que l'on a un sentiment de solitude), mais aussi pour mettre l'accent sur tel ou tel point, et par conséquent éveiller ou réveiller les consciences de chacun afin que personne ne se considère "innocent" de ce qui se passe dans le monde (car il ne faut pas perdre de vue que nos individualités différentes font partie d'un tout, et, pour une histoire de survie sommes à la recherche d'une exploration de notre univers en essayant de préserver l'équilibre !...). L'auteur écrit ce qu'il ressent et incite les lecteurs à transformer les situations relatives décrites par des écrits ou par des réactions verbales constructives. Il écrit, entre autres, pour apprendre à mieux se connaître lui-même ; il prend corps "pierre par pierre", jour après jour, il doit prendre de temps à autre du recul pour faire des mises au point et se recentrer si nécessaire pour qu'il y ait une logique dans sa recherche de crédibilité, et ne pas vivre ainsi comme un "mouton" ; cela permettra à d'autres qui vont le lire de pouvoir " relire " et ainsi analyser " dans le calme " ses pensées, et puis conclure par une acceptation ou un rejet partiel de ses écrits. Cette façon de procéder est plus efficace que de longs discours, car bien souvent on ne retient que l'analyse globale ou quelques bribes de ce qui a été "dit". On écrit donc pour son temps, en étant placé devant des problèmes historiques et politiques à résoudre. Jean-Paul Sartre introduit ici des considérations philosophiques propres à l'existentialisme : l'écrivain est responsable de ce qu'il écrit envers la société. "L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, dans une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain." (Préface du premier numéro des Temps modernes)

Chez les existentialistes, l'angoisse ne désigne pas un simple sentiment subjectif et ne se confond pas non plus avec l'anxiété ou la peur. L'angoisse est toujours angoisse du néant et aussi angoisse devant sa propre liberté. Elle désigne l'expérience radicale de l'existence humaine. Chez Kierkegaard l'angoisse naît de la liberté. Elle est la découverte d'une liberté qui, tout en n'étant rien, est investie

d'un pouvoir infini. Pour Heidegger, l'angoisse est l'essence même de l'homme car elle est la disposition fondamentale de l'existence et elle en révèle le fond. Chez Sartre, il y a conjugaison de ces deux définitions. L'angoisse est à la fois angoisse devant la liberté et devant le néant de la mort. L'angoisse n'est pas la peur. On a peur que de ce qui nous est extérieur : le monde et les autres. Mais, on s'angoisse devant soi-même. C'est ce que révèle l'expérience du vertige : je suis au bord d'un précipice, d'abord vient la peur de glisser et donc la peur de la mort, mais tant qu'elle en reste à cela mon angoisse n'est encore qu'une anxiété et je suis encore passif. Je fais alors attention et mes possibilités d'échapper au danger, comme celle de reculer, annihilent ma peur de tomber. Mais alors, je m'angoisse car ces réactions sur lesquelles mon attention se fixe ne sont encore que des "libres" possibilités. Rien ne me contraint à sauver ma vie en faisant attention, le suicide est aussi une de mes conduites possibles. Mais là encore ce n'est seulement qu'une possibilité, d'où une contre angoisse et je m'éloigne du précipice. J'ai peur de ce que je peux faire, du pouvoir immense que me confère ma liberté : c'est de là que naît l'angoisse authentique.

La mauvaise foi est d'abord une fuite devant ma liberté. Si notre conscience est d'abord un fait (sans ce fait, elle disparaît, dans le sommeil par exemple), c'est un fait qui est certifié avant que son essence ne le soit (l'existence précède l'essence). La conscience n'a pas de fondement déterminé dans le monde. Elle devra constamment justifier cette place sans fondement (et donc toujours radicalement contingente) qu'elle occupe dans le monde. Mais toute justification ne peut qu'être arbitraire : une conscience ne pourra jamais justifier sa situation dans le monde qu'en étant de mauvaise foi. Se prendre soi pour objet, tel est l'acte de la conscience qui est une conscience de mauvaise foi. Faire de la conscience un "en-soi", tel est le projet intentionnel de la mauvaise foi, et cette mauvaise foi est une conséquence nécessaire de notre contingence. Par exemple, il est contingent de naître bourgeois ou ouvrier. Ce n'est pas une condition choisie. La mauvaise foi consistera donc à jouer le bourgeois, l'ouvrier ou le garçon de café, à en faire mon être. Je joue à l'être alors que ce n'est pas un être. Je joue à être bourgeois comme le cendrier est un cendrier. Mais le cendrier est en-soi. C'est une chose, ce que n'est pas et ne peut être la conscience.

Le béhaviorisme, ou psychologie objective est une science du comportement. Elle analyse les relations existantes entre les stimuli et les réponses du sujet expérimental, en tentant ainsi de dégager des lois qui sont à la base des conduites animales et humaines, des conduites qui ne dépendent donc que de facteurs physiques ou chimiques. Cette science dé-responsabilise l'homme en niant que la conscience soit le facteur vraiment déterminant des comportements humains.

Sartre discute également la théorie freudienne de l'inconscient. D'après lui, l'inconscient est la réserve de la mauvaise foi. Sartre reconnaît l'existence d'une dualité de l'esprit humain c'est-à-dire d'un conscient et d'un inconscient. Mais Freud fait de l'inconscient une chose en-soi, un autre moi. Cela lui permet de se débarrasser de notre liberté. Or pour Sartre, l'inconscient n'est pas en moi

comme un autre moi, il est moi dans l'ensemble des traces de mon vécu et aussi tout ce qui a modelé ma manière d'être au monde.

La différence fondamentale entre la vision sartrienne et la vision freudienne réside ainsi dans le phénomène de censure inconsciente tel qu'il est décrit par Freud. Sartre rejette ce qu'il appelle "le postulat de l'inconscient" car pour lui, contrairement aux psychanalystes, l'inconscient n'est pas séparé du conscient. Chez Freud, ce qui empêche les pensées inconscientes de devenir conscientes ce sont certaines forces d'inhibition ou de refoulement, ces forces sont inconnues du sujet et leur rôle de censeur est donc inconscient. Une pensée est d'abord inconsciente et ensuite, si elle passe les barrières de la censure, elle devient consciente. Sartre considère cette vision comme un non-sens car pour censurer, il faut bien déjà connaître ou reconnaître ce que l'on censure. Il est évident que si la censure était un phénomène réellement inconscient, elle ne pourrait pas discerner les désirs inavouables qu'elle se doit masquer à la conscience. Ainsi, la censure ne peut être qu'un phénomène conscient : le sujet est conscient de ce qu'il censure et aussi qu'il censure. Ce que Freud appelle la censure n'est plus alors qu'un jeu trouble de mauvaise foi du sujet vis-à-vis de lui-même. Ceci explique en réalité la notion de "mauvaise conscience" : Si j'ai des remords sur un acte passé, c'est bien parce que je me dis : « au fond de moi, je savais, je me rendais compte, j'aurais pu éviter cela ». Si je m'en veux, c'est précisément parce que je savais, parce que je n'étais pas inconscient, que je me cachais une vérité trop bien connue.

Sartre entrevoit très bien que la relation à autrui pourrait permettre de sortir de la mauvaise foi. L'autre peut ne pas être dupe, comme je le suis moi-même. La duplicité est ainsi sans cesse remise en cause dans la relation à autrui. Je peux tenter de me mentir à moi-même indéfiniment, mais je suis constamment aussi en relation avec autrui et alors l'occasion de percer le jeu de l'ego dans la duplicité est toujours donnée. Il est toujours possible de sortir de la conduite de mauvaise foi. Il n'y a donc pas de fatalité de la mauvaise foi, par contre, il y a bien chez Freud une fatalité de la névrose.

L'existentialisme semble entraîner une vision très pessimiste des relations humaines. En effet, Sartre pense que l'homme est contraint de vivre avec les autres pour se connaître et exister mais il pense également que la vie avec les autres prive chacun de ses libertés. L'homme désespéré par sa propre banalité a construit ses propres illusions pour croire pouvoir néantiser les autres afin d'être au-dessus d'eux et ainsi s'échapper de la société. Cette vision de la relation à l'autre comme source permanente de conflit est propre aux philosophes du XX^e siècle : Ainsi Malraux pense que les hommes tentent de donner un sens à leur existence en étant "plus qu'un homme dans un monde d'hommes" (André Malraux, *La Condition humaine*). Pour Sartre, qui a beaucoup été influencé par Hegel, c'est le regard qui dévoile l'existence d'autrui. Le regard ne se limite pas aux yeux car derrière le regard il y a un sujet qui juge. Dans un premier temps, c'est moi qui regarde autrui, de telle sorte qu'il m'apparaît comme objet. Dans un second temps, c'est autrui qui me regarde, de telle sorte que j'apparaisse à autrui comme objet. Pour Jean-Paul Sartre, le fait de voir un homme, c'est

inévitablement ne pas le considérer comme une chose, sinon on ne verrait pas un homme mais une chose de plus parmi les choses. Le distinguer des choses, c'est établir une nouvelle relation entre lui et les choses, c'est plus simplement se nier en tant que centre du monde. La seule distinction et perception d'autrui en tant que sujet pensant me force à me remettre en question, moi et tout l'univers que je me suis construit, tout l'ordre que j'avais établi entre les choses et moi; le système égocentré que j'avais créé s'écroule soudain par la seule existence d'un être qui, étant aussi capable de penser, est aussi libre que moi et a donc aussi toutes les chances d'avoir une vision du monde qui s'oppose à la mienne. Être vu, c'est aussi être jugé. Si autrui me regarde, je suis immédiatement modifié, altéré par son regard : je suis regardé, concerné au plus vif de mon être. Être regardé, c'est agir par rapport à l'autre, c'est être figé dans un état qui ne me laisse plus libre d'agir. L'Autre nous fait être. Le problème est que l'autre nous fait être à sa convenance, il peut donc aussi nous déformer à volonté. C'est là le drame des personnages de *Huis clos* qui, sans miroir, ne peuvent se voir que dans le miroir déformant des yeux de l'autre. Ainsi se constitue la dialectique du regard qui commande toutes les relations concrètes avec autrui. C'est le rapport en-soi, pour-soi qui domine. Si l'objet est en-soi : il ne pense pas le monde extérieur et ne se pense pas lui-même, il est enfermé en lui-même. L'homme est à la fois en-soi et pour-soi : car lui réfléchit, se voit et voit le monde et, par voie de conséquence, il juge le monde et se juge lui-même. Si l'homme vivait seul, ce serait sans problème car le monde n'existerait que pour lui. Mais il y a les autres et nous devons bien tenir compte de leurs pensées. Le regard que je jette sur le monde est contredit par celui que les autres jettent dessus. Entre ma pensée et celle des autres s'établit un conflit : nos visions du monde faisant exister le monde différemment, la liberté de l'autre tend à supprimer la mienne en détournant les choses de la signification que je leur donne, en leur en accordant une autre.

Ainsi, en me regardant, l'autre me juge, me pense, il fait de moi l'objet de sa pensée. Je dépends de lui. Sa liberté me réduit à l'état d'objet, d'en-soi. "Je suis en danger. Et ce danger est la structure permanente de mon être pour autrui" (L'Être et le Néant). En un certain sens, je pourrais jouir de cet esclavage sous le regard d'autrui car je perds ma position de sujet libre, je suis devenu objet, privé de liberté et par conséquent aussi de responsabilités. Mais ce n'est là qu'une illusion car je ne peux échapper à ma position de sujet. Ma réduction à l'état d'objet ne le permet pas. Pire, elle sollicite même cette position de sujet et ceci car, pendant que l'autre me juge et fait de moi son objet, je le juge aussi, c'est-à-dire que je fais de lui mon objet, je suis donc aussi son sujet. En me pensant, l'autre établit un jugement sur moi, jugement dont je vais tenir compte désormais pour me connaître. Autrement dit, l'autre m'oblige à me voir à travers sa pensée comme je l'oblige réciproquement à se voir à travers la mienne. Je dépends de l'autre qui dépend de moi. C'est une déformation constante d'autrui selon la volonté de chacun. Plus une conscience se sent coupable, plus elle aura tendance à charger autrui pour se défendre de son jugement. Les bourreaux de Mort sans sépulture, par exemple, veulent faire ainsi croire aux victimes qu'elles sont coupables.

Il est possible d'envisager une situation idéale où le conflit entre les libertés de chacun se désamorcerait. Cette situation pourrait être l'amour. En effet, ce sentiment permet de ne pas redouter le regard d'autrui. Je veux être l'objet de l'autre puisque je veux qu'il m'aime et de plus, m'aimant, l'autre fait de moi un objet sublimé, et grâce à lui j'échappe ainsi à ma liberté et à mes responsabilités. Je veux donc qu'il soit mon sujet. Or l'autre veut également que je l'aime, que je fasse de lui mon objet. Quand j'accepte de perdre mes prérogatives de sujet en devenant objet, l'autre qui fait de même, accepte que je sois son sujet. Ainsi les amants étant deux sujets acceptant chacun leur chosification, l'existence sans conflit est possible. Mais, ceci n'est qu'une illusion, car comme les deux amants veulent être l'objet de l'autre, ils éprouvent l'autre comme étant le sujet dont ils sont objet et non l'inverse. Autrement dit, un couple solitaire peut, sur le mensonge, édifier un équilibre plus ou moins stable. Mais avec une tierce personne, l'illusion se dissipe nécessairement comme l'illustre le trio de Huis clos : l'amour est impossible à trois. Ainsi, l'amour réel ne peut qu'osciller entre deux extrêmes : le masochisme (où l'on se fait objet) ou le sadisme (où l'on se fait sujet). Le désir "normal" est toujours sadomasochiste. Pour Sartre, l'indifférence est elle aussi une illusion. Effectivement, ce sentiment tente de nous faire croire à notre supériorité sur l'autre. Mais en réalité l'indifférence ne libère pas d'autrui et cela parce que la seule pensée fait de la présence de l'autre un objet. Même en s'efforçant de néantiser l'autre tiers, l'homme ne peut s'empêcher de penser autrui, de rester un sujet qui le considère comme objet. La haine est le sentiment inverse, elle vise à supprimer l'autre comme sujet pensant. Mais, haïr c'est aussi reconnaître qu'on ne peut supprimer l'autre, que cet autre est un sujet contre lequel on ne peut rien faire d'autre qu'élever des cris, des malédictions. La violence est l'aveu de l'incapacité à le faire vraiment disparaître.

Ainsi l'illusion est générale. Ni l'amour, ni la haine, ni l'indifférence, ne peuvent faire sortir les hommes de l'enfer dans lequel ils sont tous plongés puisqu'il y a les autres, puisqu'il faut tenir compte de leur présence et de leurs jugements.

Le désir sexuel resterait le seul moyen de vivre en parfaite communion avec l'autre. Mais c'est là encore une manifestation de la mauvaise foi et un outil du narcissisme, or, il est lui aussi voué à l'échec. Le désir, c'est la chute dans la complicité avec le corps, c'est le dévoilement de son existence. On se laisse envahir par le corps, on cesse de le fuir. Il envahit la conscience qui glisse vers un état assez semblable au sommeil. Désormais passive, il la submerge, l'envahit, la rend opaque à elle-même et compromet ainsi l'individu (cf. texte d'Alain, le physique échappe à la conscience). En effet cela flatte d'être désiré, d'attirer sexuellement, mais on est alors par le désir même de l'autre aussitôt réduit de l'état d'une personne à l'état de corps et alors, pour se défendre, on fait du respect une essence exigible du partenaire, qui, par mauvaise foi devient envers nous obligatoirement respectueux comme la table a obligatoirement des pieds. Le désir est désir de l'autre, désir de devenir son objet, femme ou homme-objet, le désir requiert donc automatiquement l'autre même si ce dernier est absent. Nous voulons l'autre comme sujet mais nous n'avons que son

corps, sa conscience est insaisissable, et c'est pourquoi il est certes possible de saisir les yeux du corps mais non le regard du partenaire. Nous pouvons alors choisir librement de nous faire submerger par la chair, de vouloir le corps de l'autre mais alors, le corps de l'autre n'est plus un Autre, c'est un corps, qui seul, n'est plus là pour rien. Ainsi contrairement à la faim ou à la soif qui sont des besoins qui disparaissent en même temps qu'ils sont accomplis, le désir sexuel est toujours décevant et l'Homme reste sur sa faim, toujours à la quête de l'assouvissement d'un besoin contradictoire, qu'il est impossible d'assouvir pleinement.

La mort est, chez Sartre, le revers de la liberté. La mort sartrienne n'est pratiquement plus rien. Pire, elle est le triomphe d'autrui ! Une fois mort, on n'existe plus que par l'autre tant qu'il pense encore à nous et, par là même occasion, il fait de nous un objet. Mort, je ne suis plus qu'un en-soi livré à l'autre. Le pire, c'est qu'autrui lui-même n'a également qu'une existence vouée à la disparition. Mourir, c'est donc n'exister plus qu'à peine en un autre qui, en disparaissant, fera disparaître l'ombre d'existence qui nous restait encore. La mort est le néant. L'angoisse ne lui appartient même pas car c'est être libre qui est bien plus angoissant. La mort supprime tout, comme un cataclysme imbécile. Elle est extérieure et contingente et elle rend la vie absurde : "Tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre."

Cours 9.

La philosophie de Jean-Paul Sartre

Sartre est le premier phénoménologue français, et la figure la plus illustre de l'existentialisme. Jean-Paul Sartre naît le 21 juin 1905 à Paris. Fils unique, il provient d'une famille bourgeoise : son oncle est polytechnicien, et son père un militaire, sa mère descend d'une famille d'intellectuels et de professeurs alsaciens les Schweitzer. Le petit Sartre ne connaîtra pas son père, qui meurt de la fièvre jaune quinze mois après sa naissance. Son enfance, qu'il raconte dans *Les Mots*, est marquée par un goût frénétique pour la lecture, et la solitude. Après de brillantes études, il entre à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, puis enseigne au Havre et à Paris. En 1944, il quitte l'enseignement et devient directeur de la revue les Temps modernes qui influencera toute une génération d'intellectuels.

Dès son premier ouvrage, *l'Imagination*, paru en 1936, il installe la négativité au cœur même de la conscience, en la définissant par sa capacité à dépasser et à transformer tout donné. On retrouve ce thème dans *La Nausée* publiée en 1938. La conscience est un néant dans le plein de l'être, et ne peut être réduite au rang de chose sans perdre sa nature de conscience. Ainsi s'élabore l'opposition entre l'être et le néant, titre de son ouvrage principal paru en 1943, pierre angulaire de sa philosophie comme de son œuvre littéraire. Le "pour soi" de la conscience existe en transcendant " l'en soi " des choses ; cette capacité à transcender tout donné définit la liberté de la conscience. Certes, je peux fuir cette liberté, qui est aussi responsabilité, par la mauvaise foi, qui cherche à réduire la négativité de la conscience en chose, et qui fait passer mes choix pour des qualités passivement détenues. Mais la mauvaise foi est déjà une façon de me vouloir tel, fuyant devant ma liberté, et me détermine comme un projet fondamental. Toutefois, l'opposition de l'être et du néant fait problème : elle isole la conscience aussi bien du monde que des autres consciences. En effet, si la conscience nie tout ce qu'elle rencontre, elle ne saurait coexister, dans une reconnaissance réciproque, avec une autre conscience. Bien au contraire, l'intersubjectivité est une lutte où chaque sujet essaie d'anéantir l'autre, non par un meurtre, mais par la négation de sa liberté et de sa subjectivité. L'expérience sartrienne d'autrui est toujours un désastre : être pour autrui, c'est être chose sous le regard d'autrui, lequel nie ma liberté. Par son regard, signe expressif de sa subjectivité, autrui me fige. Il ne saisit de moi qu'un geste, qu'une attitude de mon corps, et m'y réduit comme une chose parmi les choses du monde. Autrui est celui qui me révèle douloureusement mon être-objet, en m'y confondant. La philosophie sartrienne rend impossible une pensée harmonieuse des rapports entre consciences: "L'enfer, c'est les autres" écrit le dramaturge de Huis clos. Un enfer où je suis toujours, soit sujet face à autrui-objet, soit objet sous le regard d'autrui-sujet, sans que s'ouvre une autre possibilité. Ainsi le regard n'est jamais ni complice, ni interrogateur, ni naïf; il est ce qui me surprend pour m'ôter tous mes projets et me priver de ma liberté. La honte, que décrit l'exemple de l'indiscret surpris en train d'espionner par

un trou de serrure, est la vérité du rapport à autrui. Même l'effort de la Critique de la raison dialectique pour suspendre ce conflit, en introduisant une tierce personne ou une collectivité, ne réussit pas à effacer ce rejet de l'autre. Ainsi dans une communauté humaine, la loi, le règlement, la tradition me sont toujours imposés par autrui, par l'anonymat des autres, et limitent ma liberté. La lutte, qui est l'essence de toute relation intersubjective, voue ma liberté à l'échec. Le "nous" n'est qu'une collectivité anonyme de consciences singulières qui sont incapables d'arriver à un réel partage. Fondamentalement solitaire, la conscience doit assumer cet isolement en réfléchissant sur sa liberté et sur le projet originaire qui court à travers ses divers choix et ses engagements. Le projet originaire se détecte par une "psychanalyse existentielle", dont la principale illustration est l'étude de Sartre sur Flaubert, *L'Idiot de la famille*, parue en 1971. Seule la présupposition de ce projet fondamental permet de concilier la liberté radicale qui définit toute conscience, et une certaine stabilité de caractère qui me donne une identité sans pour autant devenir un déterminisme. La notion d'engagement n'est donc pas simplement politique pour Sartre: l'engagement, le choix et le projet sont à la source de notre vie et la constituent. Nous ne sommes qu'en nous choisissant et en nous faisant; bref, en existant: l'existence en nous précède l'essence parce qu'elle la produit. Ainsi, dans un monde sans Dieu, la liberté devient le seul absolu apte à créer des valeurs et à définir notre être.

L'œuvre de Jean-Paul Sartre est riche en essais et textes philosophiques majeurs, de longueurs inégales, comme *L'Être et le Néant*, le bref *L'existentialisme est un humanisme* ou la *Critique de la raison dialectique*, mais aussi des textes littéraires avec son recueil de nouvelles publié en 1939 *le Mur* ou ses romans : *la Nausée* et sa trilogie *les Chemins de la liberté*. Son théâtre, avec des pièces comme *Les Mouches*, *Huis clos*, *La Putain respectueuse*, *Le Diable et le Bon Dieu*, *Les Séquestrés d'Altona* constitue une part importante de sa production littéraire. Dans une période plus tardive, il publie aussi en 1964 un texte autobiographique *Les Mots* qui traite des onze premières années de sa vie, ainsi qu'une vaste étude sur Gustave Flaubert, *L'Idiot de la famille*. Il a publié des études biographiques sur de nombreux artistes comme Le Tintoret, Mallarmé, Baudelaire ou Jean Genet.

Intransigeant et fidèle à lui-même et à ses idées, il a toujours rejeté les honneurs ; il a notamment refusé le prix Nobel de littérature (une exception notable toutefois : il accepta le titre de docteur honoris causa de l'Université de Jérusalem en 1976).

« Je n'essaie pas de protéger ma vie après coup par ma philosophie, ce qui est salaud, ni de conformer ma vie à ma philosophie, ce qui est pédantesque, mais vraiment, vie et philo ne font plus qu'un. » *Carnets de la drôle de guerre*.

Auteur prolifique, Jean-Paul Sartre laisse derrière lui une œuvre considérable, sous forme de romans, d'essais, de pièces de théâtre, d'écrits philosophiques ou de biographies. Sa philosophie a marqué l'après-guerre, et il reste, avec Albert Camus un symbole, un des types de l'intellectuel engagé. De son engagement dans la résistance en 1941 (engagement mis en doute en raison de son attitude trouble durant l'Occupation), jusqu'à sa mort, en 1980, Sartre n'a cessé de défrayer la

chronique. Il fut en effet de tous les combats, pleinement et totalement engagé dans son époque, embrassant avec ferveur toutes les causes qui lui ont semblé justes. Sorte de Voltaire du XX^e siècle, Sartre aura milité inlassablement, jusqu'au bout de sa vie. Selon de nombreux commentateurs et pour Sartre lui-même, sa vie est séparée en deux par la seconde guerre mondiale. On distingue alors deux grandes périodes dans l'œuvre sartrienne : une approche philosophique théorique axée sur l'ontologie de *L'être et le néant*, puis une période plus pratique, où l'auteur cherche à appliquer sa méthode exposée dans la *Critique de la raison dialectique*. Cette seconde période de son œuvre a fortement influencé les sociologues qualitativistes comme Erving Goffman.

Avant la guerre, Sartre n'a pas de conscience politique. Pacifiste, mais sans militer pour la paix, l'antimilitariste Sartre assume pourtant la guerre sans hésiter. L'expérience de la guerre et de la vie en communauté va le transformer du tout au tout. Pendant la drôle de guerre, il est engagé comme soldat météorologiste. Sa fonction lui laisse beaucoup de temps libre, qu'il utilise pour écrire énormément (en moyenne douze heures par jour pendant neuf mois, soit 2 000 pages, dont une petite partie sera publiée sous le titre de *Carnets de la drôle de guerre*). Il écrit d'abord pour éviter le contact avec ses compagnons de route car il supporte en effet assez mal les relations sérieuses et hiérarchiques que sont celles de l'armée.

La drôle de guerre prend fin en mai 1940, et le faux conflit devient bien réel. Le 21 juin, Sartre est fait prisonnier à Padoux, dans les Vosges, et est transféré dans un camp de détention en Allemagne. Son expérience de prisonnier le marque profondément : elle lui enseigne la solidarité avec les hommes ; loin de se sentir brimé, il participe avec enjouement à la vie communautaire : il raconte histoires et blagues à ses copains de chambrée, participe à des matches de boxe, écrit et met en scène une pièce pour la veillée de Noël (titrée *Bar Koba*, du nom de Bar-Kokhba, non publiée).

Cette vie dans le camp de prisonniers est importante, car elle est le tournant de sa vie : dorénavant, il n'est plus l'individualiste des années 1930, mais se fixe un devoir dans la communauté.

En mars 1941, Sartre aurait été libéré grâce à un faux certificat médical mais d'après les auteurs Gilles et Jean-Robert Ragache, il doit sa libération à l'intervention de Drieu La Rochelle : « À l'automne 40, Drieu avait noté dans son carnet une liste d'écrivains prisonniers – où figurait Sartre – suivie de la mention : Demander la libération des auteurs – contrepartie de mon action N.R.F. ». Sa nouvelle volonté d'engagement l'amène, dès son retour à Paris, à agir en fondant un mouvement résistant avec certains de ses amis, dont Simone de Beauvoir : le mouvement « Socialisme et liberté ». Il comptera une cinquantaine de membres en juin 1941. Sartre sera un résistant modeste, mais sincère. Vladimir Jankélévitch lui reprochera de s'être occupé davantage de l'avancement de sa carrière que de dénoncer ou contrarier l'occupant. L'impression et la distribution de tracts ne sont cependant pas anodines : Sartre et ses amis manquent plusieurs fois de se faire arrêter. En été 1941, il traverse la province à vélo pour tenter en vain d'étendre le mouvement hors de la capitale et de

rallier d'autres intellectuels comme Gide ou Malraux. Après l'arrestation de deux camarades, le groupe « Socialisme et liberté » se dissout vers la fin 1941.

En octobre 1941, Sartre est affecté au lycée Condorcet sur le poste de professeur de khâgne en remplacement de Ferdinand Alquié. Ce poste était initialement occupé par le professeur Henri Dreyfus-Le Foyer (jusqu'en 1940) évincé en raison de sa qualité de juif. Ce fait révélé en octobre 1997 par Jean Daniel dans un éditorial du *Nouvel observateur* sera reproché à Sartre. Ingrid Galster se pose la question de la qualité de l'engagement de Sartre et remarque « qu'il l'ait voulu ou non voulu : objectivement, il profitait des lois raciales de Vichy. » Il publie à cette époque plusieurs articles pour la revue collaborationniste *Comœdia*, fondée le 21 juin 1941 par René Delange, et contrôlée par la Propaganda-Staffel.

Malgré la dissolution du groupe « Socialisme et liberté », Sartre ne renonce pas pour autant à la résistance qu'il continue par la plume. Il fait jouer, en 1943, une pièce qu'il a composée, *Les Mouches*, reprenant le mythe d'Électre et qui est un appel symbolique à résister à l'oppresseur. C'est lors de la Première qu'il fait la connaissance de Camus. En cette période d'occupation, la pièce n'a pas le retentissement escompté : salles vides, représentations interrompues plus tôt que prévu. Pour Jean Amadou, cette représentation est plus ambiguë : « En 1943, dans l'année la plus noire de l'Occupation, il fit jouer à Paris *Les Mouches*. C'est-à-dire qu'il fit très exactement ce que fit Sacha Guitry, donner ses pièces en représentation devant un parterre d'officiers allemands, à cette différence qu'à la Libération Guitry fut arrêté alors que Sartre fit partie du Comité d'épuration, qui décidait quel écrivain avait encore le droit de publier et quel autre devait être banni. André Malraux qui, lui, avait risqué sa vie dans la Résistance, ne se crut pas autorisé pour autant à faire partie de ce tribunal autoproclamé. » Michel Winock estime que « ce fut la rouerie de Sartre de transformer un échec théâtral en bénéfice politique ».

La même année, il publie *L'Être et le Néant* (influencé par Heidegger), où il fait le point et approfondit les bases théoriques de son système de pensée. Du 17 janvier au 10 avril 1944, il livre douze émissions pour Radio-Vichy. Il écrit ensuite une pièce de théâtre, *Les Autres*, qui deviendra *Huis clos*, joué en mai 1944 et qui, elle, rencontre un franc succès.

Vers la fin de la guerre, Sartre est recruté par Camus pour le réseau résistant *Combat*, il devient reporter dans le journal du même nom, et décrit dans les premières pages, la libération de Paris. Là commence sa renommée mondiale. Il est envoyé en janvier 1945 aux États-Unis pour écrire une série d'articles pour *Le Figaro*, et y est accueilli comme un héros de la Résistance.

La guerre a donc doublement coupé sa vie en deux : auparavant et jusqu'à *L'Être et le néant*, philosophe de la conscience individuelle, peu concerné par les affaires du monde, Sartre se transforme en *intellectuel engagé* politiquement. Professeur parisien connu dans le monde intellectuel, il devient après la guerre une sommité internationale. En 1945, Jean-Paul Sartre s'installe au 42 Rue Bonaparte, il y vécut jusqu'en 1962.

Après la Libération, Sartre connaît un succès et une notoriété importante ; il va, pendant plus d'une dizaine d'années, régner sur les lettres françaises. La diffusion de ses idées existentialistes se fera notamment au travers de la revue qu'il a fondée en 1945, *Les Temps modernes*. Sartre y partage sa plume, avec entre autres, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty et Raymond Aron. Dans le long éditorial du premier numéro, il pose le principe d'une responsabilité de l'intellectuel dans son temps et d'une littérature engagée. Pour lui, l'écrivain est dans le coup « quoi qu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite (...) L'écrivain est *en situation* dans son époque. » Cette position sartrienne dominera tous les débats intellectuels de la deuxième moitié du XX^e siècle. La revue est toujours considérée comme l'une des plus prestigieuses revues françaises au niveau international. Ainsi, Sartre met fin à la tradition philosophique de la neutralité de l'écrivain, telle qu'elle s'était manifestée en France et en Allemagne pendant le pétainisme et le nazisme.

Symbole de l'hégémonie intellectuelle du courant existentialiste Saint-Germain-des-Prés dans le monde a été sa célèbre conférence d'octobre 1945, où une foule immense tente d'entrer dans la petite salle qui a été réservée. Les gens se bousculent, des coups partent, des femmes s'évanouissent ou tombent en syncope. Sartre y présente un condensé de sa philosophie, l'existentialisme, qui sera retranscrite dans *L'existentialisme est un humanisme*. Sa publication, par l'éditeur Nagel, est faite à l'insu de Sartre qui juge la transcription *ex abrupto*, nécessairement simplificatrice, peu compatible avec l'écriture et le travail du sens que celle-ci implique. Sartre veut à l'époque se rapprocher des marxistes, qui rejettent une philosophie de la liberté radicale, susceptible d'affaiblir les certitudes indispensables au militant : dans le texte de la conférence Sartre expose le leitmotiv de l'existentialisme, l'homme ne peut pas refuser sa liberté, la liberté tend au futur, tout acte de liberté est projet, la réalisation d'un projet individuel modifie la réalisation d'autres projets individuels, chaque individu est responsable vis-à-vis de son projet individuel et du projet des autres, la liberté est le fondement de toutes les valeurs humaines, l'engagement dans les choix des sociétés rend l'homme un homme à part entière.

Tout le beau monde se veut maintenant « être » existentialiste, « vivre » existentialiste. Saint-Germain-des-Prés, lieu où habite Sartre, devient le quartier de l'existentialisme, en même temps qu'un haut lieu de vie culturelle et nocturne : on y fait la fête dans des caves enfumées, en écoutant du jazz, ou encore en allant au café-théâtre. Phénomène rare dans l'histoire de la pensée française, une pensée philosophique technique et austère trouve, dans un très large public, un écho inhabituel. On peut expliquer cela par deux facteurs : tout d'abord l'œuvre de Sartre est multiforme et permet à chacun de trouver son niveau de lecture, ensuite l'existentialisme, qui clame la liberté totale, ainsi que la responsabilité totale des actes de l'homme devant les autres et devant soi-même, se prête parfaitement à ce climat étrange d'après-guerre où se mêlent fête et mémoire des atrocités. L'existentialisme devient donc un véritable phénomène de mode, plus ou moins fidèle aux idées sartriennes, et par l'ampleur de laquelle l'auteur semble un peu dépassé.

Pendant ce temps, Sartre va affirmer son engagement politique en éclairant sa position, au travers de ses articles dans *Les Temps modernes* : Sartre épouse, comme beaucoup d'intellectuels de son époque, la cause de la révolution marxiste, mais sans pour autant donner ses faveurs au Parti communiste, aux ordres d'une URSS qui ne peut satisfaire l'exigence de liberté. Simone de Beauvoir, Sartre et ses amis continuent donc à chercher une troisième voie, celle du double refus du capitalisme et du stalinisme. Il soutient Richard Wright, un écrivain noir américain ancien membre du Parti communiste américain exilé en France dès 1947.

Dans sa revue *Les temps modernes*, il prend position contre la guerre d'Indochine, s'attaque au gaullisme et critique l'impérialisme américain. Il ira jusqu'à affirmer, dans cette même revue, que « tout anti-communiste est un chien ».

C'est alors que Sartre décide de traduire sa pensée en expression politique : en participant à la fondation d'un nouveau parti politique, le Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR). Mais malgré le succès de quelques manifestations, le RDR n'atteindra jamais un effectif suffisant pour devenir un véritable parti. Sartre donne sa démission en octobre 1949.

Sartre est considéré comme le père de l'existentialisme français et sa conférence de 1945, *L'existentialisme est un humanisme*, est considéré le manifeste de ce mouvement philosophique. Toutefois, la philosophie de Sartre, en 20 ans, a évolué entre existentialisme et marxisme. Ses œuvres philosophiques majeures sont *L'être et le Néant* et la *Critique de la raison dialectique*.

Être en-soi et être pour-soi

Dans *L'Être et le Néant*, Sartre s'interroge sur les modalités de l'être. Il en distingue trois : l'être en-soi, l'être pour-soi et l'être pour autrui.

– l'être en-soi, c'est la manière d'être de ce qui « est ce qu'il est », par exemple l'objet inanimé « est » par nature de manière absolue, sans nuance, un ;

– l'être pour-soi est l'être par lequel le néant vient au monde (de l'en soi). C'est l'être de la conscience, toujours ailleurs que là où on l'attend : c'est précisément cet ailleurs, ce qu'il n'est pas qui constitue son être, qui n'est d'ailleurs rien d'autre que ce non être ;

– l'être pour-autrui est lié au regard d'autrui qui, pour le dire vite, transforme le pour soi en en soi, me chosifie.

L'homme, se distingue de l'objet, en ce qu'il a conscience d'être, conscience de sa propre existence. Cette conscience crée une distance entre l'homme qui est et l'homme qui prend conscience d'être. Or toute conscience est conscience de quelque chose (idée d'intentionnalité reprise de Husserl). L'Homme est donc fondamentalement ouvert sur le monde, « incomplet », « tourné vers », existant (projeté hors de soi) : il y a en lui un néant, un « trou dans l'être » susceptible de recevoir les objets du monde.

« Le pour soi est ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est » - Sartre, *L'Être et le Néant*

« Il n'y a pour une conscience qu'une façon d'exister, c'est d'avoir conscience qu'elle existe »

- Sartre

« En fait, nous sommes une liberté qui choisit mais nous ne choisissons pas d'être libres : nous sommes condamnés à la liberté. » - Sartre

« Les objets sont ce qu'ils sont, l'homme n'est pas ce qu'il est, il est ce qu'il n'est pas. » - Sartre

Dans la conférence intitulée *L'existentialisme est un humanisme*, du 29 octobre 1945, Sartre développe l'idée que l'homme n'ayant pas de nature définie *a priori*, il est libre de se définir lui-même par son projet. « Qu'est-ce que signifie ici que **l'existence précède l'essence** ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après ».

Sartre rattache la liberté de l'homme au fait que Dieu n'existe pas, reprenant en un sens positif la phrase de Dostoïevski, « Si Dieu n'existe pas, tout est permis ». Il prend cette formule au sérieux : « il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir ». L'homme n'est pas de toute éternité, dans l'esprit d'un Dieu créateur, comme l'idée d'un objet technique (tel un coupe-papier) dans l'esprit de l'artisan. Par conséquent, aucune norme transcendante n'indique à l'homme ce qu'il doit faire. L'homme est libre, « il est liberté », et n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.

Sartre explique que cette liberté implique une responsabilité : en se choisissant lui-même, l'homme établit un modèle de ce qui vaut pour l'homme en général. « Ainsi, notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière »³³. En faisant de chacun « un législateur qui choisit pour l'humanité entière », Sartre retrouve aussitôt l'universel, dont il semblait s'écarter en confrontant l'individu à la liberté absolue de son choix, sur fond d'« angoisse » et de « délaissement », deux concepts inspirés, de la lecture de Kierkegaard et de Heidegger. On ne peut échapper ni à la liberté du choix de son existence et de ses actions, ni à leur caractère exemplaire pour tout homme : l'invocation de motifs pour ne pas exercer sa liberté est assimilée à de la « mauvaise foi ».

Certaines formules de *L'existentialisme est un humanisme* sont restées célèbres, comme « Nous sommes seuls, sans excuses », ou bien « L'homme est condamné à être libre ».

Selon Sartre, l'homme est ainsi libre de choisir son essence. Pour lui, contrairement à Hegel, il n'y a pas d'essence déterminée, l'essence est librement choisie par l'existant. L'Homme est absolument libre, il n'est rien d'autre que ce qu'il fait de sa vie, il est un projet. Sartre nomme ce dépassement d'une situation présente par un projet à venir, la transcendance.

L'existentialisme de Sartre s'oppose ainsi au déterminisme qui stipule que l'homme est le jouet de circonstances dont il n'est pas maître. Sartre estime que l'homme choisit parmi les événements de sa vie, les circonstances qu'il décidera déterminantes. Autrement dit, il a le pouvoir de 'néantiser', c'est-à-dire de combattre les déterminismes qui s'opposent à lui.

Au nom de la liberté de la conscience, Sartre refuse le concept freudien d'inconscient remplacé par la notion de « mauvaise foi » de la conscience. L'Homme ne serait pas le jouet de son

inconscient mais choisirait librement de se laisser nouer par tel ou tel traumatisme. Ainsi, l'inconscient ne saurait amoindrir l'absolue liberté de l'Homme.

Selon Sartre, l'homme est condamné à être libre. L'engagement n'est pas une manière de se rendre indispensable mais responsable. Ne pas s'engager est encore une forme d'engagement.

L'existentialisme de Sartre est athée, c'est-à-dire que, pour lui, Dieu n'existe pas (ou en tout cas « s'Il existait cela ne changerait rien »), donc l'homme est seul source de valeur et de moralité ; il est condamné à inventer sa propre morale et libre de la définir. Le critère de la morale ne se trouve pas au niveau des « maximes » (Kant) mais des « actes ». La « mauvaise foi », sur un plan pratique, consiste à dire : « c'est l'intention qui compte ».

Selon Sartre, la seule aliénation à cette liberté de l'homme est la volonté d'autrui. Ainsi fait-il dire à Garcin dans *Huis clos* « L'Enfer c'est les Autres ».

Au sein de son œuvre, les études esthétiques de Sartre forment, côté des écrits philosophiques et des textes littéraires, un troisième ensemble, souvent négligé, voire passé sous silence. Dans les études qu'il consacre à des écrivains — Baudelaire, Genet, Mallarmé et Flaubert — ou des artistes — Alberto Giacometti, Alexander Calder et au Tintoret —, Sartre s'attache à éclairer le rapport de ces créateurs à leurs œuvres. Leurs créations démontrent, selon lui, que la liberté est une condition préalable de l'art.

Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir (1908-1986). Femme de lettres française, Simone de Beauvoir est reconnue dans le monde entier grâce à son essai féministe intitulé le *Deuxième sexe*. Sa relation amoureuse et particulièrement marginale pour l'époque avec le philosophe et écrivain Jean-Paul Sartre lui confère un statut particulier de femme indépendante et totalement libérée.

Simone Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir vient au monde le 9 janvier 1908, au sein d'une famille catholique relativement aisée. Aînée d'une famille de deux enfants, elle reçoit une éducation maternelle sévère et traditionnelle. Enfant, elle étudie à l'Institut Désir, une école catholique. Elle rejette très tôt ces enseignements en se déclarant totalement athée.

Elle se découvre alors une profonde passion pour la lecture et l'écriture. Dès 1926, elle s'inscrit à des cours de philosophie dispensés à la Sorbonne. Elle obtiendra l'agrégation trois ans plus tard avec un résultat plus que satisfaisant. Elle enseignera sa discipline à Marseille, puis à Rouen et à Paris. Toutefois, non comblée par cette profession, elle l'abandonne en 1943 pour suivre une carrière littéraire. Son premier roman, *l'Invitée*, met en scène des rapports amoureux embrasés par le sentiment de jalousie, au sein d'une relation tripartite.

En 1929, sa rencontre avec l'existentialiste Jean-Paul Sartre marque un tournant décisif dans son existence et dans sa conception de la vie. Tous deux nouent une relation intellectuelle et affective très forte mais ne se conforment pas à la vie maritale. Ils se refusent en effet à partager le même toit.

Jusqu'à la mort du philosophe, ils vivront ainsi dans l'anticonformisme le plus total. Les liaisons extérieures font partie intégrante de leur relation, qui va parfois jusqu'à inclure une tierce personne dans leur jeu amoureux. Le rapport que Simone de Beauvoir entretient avec son amant illustre parfaitement ses réflexions sur la position de la femme au sein de la société et sur le rapport à l'autre en général.

Les idées qui fleurissent dans l'esprit de Simone de Beauvoir sont marquées très tôt par un fort engagement politique. Dès 1926, elle intègre un mouvement socialiste. En 1945, Jean-Paul Sartre crée *les Temps modernes*, une revue de gauche dans laquelle elle écrira de nombreux articles. Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, ses engagements politiques redoubleront d'intensité.

Elle fait preuve également d'un engagement très prononcé envers la condition féminine. En 1949, elle publie un essai intitulé *le Deuxième sexe*. Dans des considérations toujours proches de l'existentialisme, elle prône la libération et l'émancipation de la femme dans la société. À travers une étude historique, scientifique, sociologique et littéraire, elle tente de démontrer à quel point la femme est aliénée par l'homme. L'unique moyen de s'y soustraire serait alors d'acquérir une indépendance totale. Cet ouvrage scandalise la haute société mais sera soutenu par Lévi-Strauss et deviendra le socle des premiers mouvements féministes.

Dès 1947, Simone de Beauvoir se lance à la découverte du monde. Elle se rend tout d'abord aux Etats-Unis, où elle rencontrera son amant Nelson Algren, puis parcourt l'Afrique et l'Europe. En 1955, elle débarque en Chine. Elle découvre Cuba et le Brésil au début des années 1960, puis séjourne en Union soviétique tout en poursuivant la rédaction de ses mémoires et son action pour la libération de la femme. Ses différents périple à l'étranger lui permettent d'enrichir ses ouvrages, qu'elle ne néglige à aucun moment.

En 1954, son roman *les Mandarins* remporte le prix Goncourt. Elle abandonne toutefois le genre romanesque pour se consacrer aux essais et aux ouvrages autobiographiques. En 1958 paraît *Mémoires d'une jeune fille rangée*, suivi de *la Force de l'âge* et de *la Force des choses*. À travers cette fresque autobiographique, elle propose un exemple d'émancipation féminine et poursuit son étude sur le comportement et la responsabilité des hommes au sein de la société. En 1971, elle assure la direction d'une revue d'extrême gauche *Les Temps Modernes*, qu'elle a fondée avec Sartre. Jusqu'à sa mort, elle collabore à cette revue.

Écrivain, essayiste, disciple du mouvement existentialiste, philosophe et dramaturge, Simone de Beauvoir est considérée comme le précurseur du mouvement féministe français. Ses ouvrages autobiographiques font revivre toute une génération, celle de Saint-Germain-des-Prés. Indignée de voir la femme traitée comme un objet érotique, elle n'a cessé de mener une lutte passionnée pour sa libération. *Le Second Sexe* est devenu la bible du mouvement féministe mondial. Son œuvre fut grandement influencée, et illustrée par sa relation anticonformiste avec le philosophe Jean-Paul Sartre.

En 1980, Jean-Paul Sartre décède. Simone de Beauvoir est particulièrement affectée par cette perte, qu'elle considère avec fatalisme. Après la mort de son mari, sa santé physique et mentale se détériore à cause de sa dépendance à l'égard de l'alcool et des amphétamines . Elle meurt à l'âge de 78 ans. Elle est enterrée dans la même tombe que Jean-Paul Sartre au cimetière Montparnasse, à Paris.

Cours 10.

Camus et l'absurde

« Un jour vient [...] et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. [...] Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde ».

Bien qu'apparenté dans une certaine mesure à l'existentialisme, Albert Camus s'en est assez nettement séparé pour attacher son nom à une doctrine personnelle, la philosophie de l'absurde. Définie dans *Le Mythe de Sisyphe*, essai sur l'absurde, reprise dans *L'Étranger*, puis au théâtre dans *Caligula* et *Le Malentendu* (1944), elle se retrouve à travers une évolution sensible de sa pensée, jusque dans *La Peste* (1947). Il importe, pour lever toute équivoque, d'étudier cette philosophie dans *Le Mythe de Sisyphe* et de préciser la signification de termes comme l'absurde, l'homme absurde, la révolte, la liberté, la passion qui, sous la plume de Camus, ont une résonance particulière.

La vie vaut-elle d'être vécue ? Pour la plupart des hommes, vivre se ramène à « faire les gestes que l'habitude commande ». Mais le suicide soulève la question fondamentale du sens de la vie : « Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette *habitude*, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance ».

Pareille prise de conscience est rare, personnelle et incommunicable. Elle peut surgir de la «nausée » qu'inspire le *caractère machinal de l'existence* sans but : « Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'écœurement ». Cette découverte peut naître du sentiment de l'étrangeté de la nature, de l'hostilité primitive du monde auquel on se sent tout à coup étranger. Ou encore de l'idée que tous les jours d'une vie sans éclat sont stupidement subordonnés au lendemain, alors que le temps qui conduit à l'anéantissement de nos efforts est notre pire ennemi. Enfin, c'est surtout la certitude de la mort, ce « côté élémentaire et définitif de l'aventure » qui nous en révèle l'absurdité : « Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, aucun effort ne sont a priori justifiables devant les sanglantes mathématiques de notre condition ». D'ailleurs l'intelligence, reconnaissant son inaptitude à comprendre le monde, nous dit aussi à sa manière que ce monde est absurde, ou plutôt « peuplé d'irrationnels ».

En fait, ce n'est pas le monde qui est absurde mais la confrontation de son caractère irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. Ainsi l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il naît de leur antinomie. « Il est

pour le moment leur seul lien. Il les scelle l'un à l'autre comme la haine seule peut river les êtres... L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête-à-tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable ».

Si cette notion d'absurde est essentielle, si elle est la première de nos vérités, toute solution du drame doit la préserver. Camus récuse donc les attitudes d'évasion qui consisteraient à escamoter l'un ou l'autre terme : d'une part le suicide, qui est la suppression de la conscience ; d'autre part les doctrines situant hors de ce monde les raisons et les espérances qui donneraient un sens à la vie, c'est-à-dire soit la croyance religieuse soit ce qu'il appelle le « suicide philosophique des existentialistes » (Jaspers, Chestov, Kierkegaard) qui, par diverses voies, divinisent l'irrationnel ou, faisant de l'absurde le critère de l'autre monde, le transforment en « tremplin d'éternité ». Au contraire, seul donne au drame sa solution logique celui qui décide de vivre seulement avec ce qu'il sait, c'est-à-dire avec la conscience de l'affrontement sans espoir entre l'esprit et le monde.

« Je tire de l'absurde, dit Camus, trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté, ma passion. Par le seul jeu de ma conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort et je refuse le suicide ». Ainsi se définit l'attitude de « l'homme absurde ».

« Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement. Or on ne vivra pas ce destin, le sachant absurde, si on ne fait pas tout pour maintenir devant soi cet absurde mis à jour par la conscience... Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder... L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes... Elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner ». C'est ainsi que Camus oppose à l'esprit du suicidé (qui, d'une certaine façon, consent à l'absurde) celui du condamné à mort qui est en même temps conscience et refus de la mort (voir épilogue de *L'Étranger*). Selon lui c'est cette révolte qui confère à la vie son prix et sa grandeur, exalte l'intelligence et l'orgueil de l'homme aux prises avec une réalité qui le dépasse, et l'invite à tout éprouver et à s'épuiser, car il sait que « dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi ».

L'homme absurde laisse de côté le problème de « la liberté en soi » qui n'aurait de sens qu'en relation avec la croyance en Dieu ; il ne peut éprouver que sa propre liberté d'esprit ou d'action. Jusqu'à la rencontre de l'absurde, il avait l'illusion d'être libre mais était esclave de l'habitude ou des préjugés qui ne donnaient à sa vie qu'un semblant de but et de valeur. La découverte de l'absurde lui permet de tout voir d'un regard neuf : il est profondément libre à partir du moment où il connaît lucidement sa condition sans espoir et sans lendemain. Il se sent alors délié des règles communes et apprend à vivre « sans appel ».

Vivre dans un univers absurde consistera à multiplier avec passion les expériences lucides, pour « être en face du monde le plus souvent possible ». Montaigne insistait sur la qualité des expériences qu'on accroît en y associant son âme ; Camus insiste sur leur quantité, car leur qualité découle de notre présence au monde en pleine conscience : « Sentir sa vie, sa révolte, sa liberté, et le plus possible, c'est vivre et le plus possible. Là où la lucidité règne, l'échelle des valeurs devient inutile... Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde ».

« Tout est permis » s'écriait Ivan Karamazov. Toutefois, Camus note que ce cri comporte plus d'amertume que de joie, car il n'y a plus de valeurs consacrées pour orienter notre choix ; « l'absurde, dit-il, ne délivre pas, il lie. Il n'autorise pas tous les actes. Tout est permis ne signifie pas que rien n'est défendu. L'absurde rend seulement leur équivalence aux conséquences de ces actes. Il ne recommande pas le crime, ce serait puéril, mais il restitue au remords son inutilité. De même, si toutes les expériences sont indifférentes, celle du devoir est aussi légitime qu'une autre. » C'est justement dans le champ des possibles et avec ces limites que s'exerce la liberté de l'homme absurde : les conséquences de ses actes sont simplement ce qu'il faut payer et il y est prêt. L'homme est sa propre fin et il est sa seule fin, mais parmi ses actes il en est qui servent ou desservent l'humanité, et c'est dans le sens de cet humanisme que va évoluer la pensée de Camus.

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi, à proximité de Bône (actuellement Annaba), dans le département de Constantine (depuis 1962, Dréan dans la wilaya d'El Taref), en Algérie, et meurt le 4 janvier 1960 à Villeblevin, dans l'Yonne, est un écrivain, philosophe, romancier, dramaturge, essayiste et nouvelliste français. Il fut aussi un journaliste militant engagé dans la Résistance française et dans les combats moraux de l'après-guerre.

L'œuvre de Camus comprend des pièces de théâtre, des romans, des nouvelles, des films, des poèmes et des essais dans lesquels il développe un humanisme fondé sur la prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine mais aussi sur la révolte comme réponse à l'absurde, révolte qui conduit à l'action et donne un sens au monde et à l'existence, et « alors naît la joie étrange qui aide à vivre et mourir ».

Lucien Auguste Camus, père d'Albert, est né le 28 novembre 1885 à Ouled-Fayet dans le département d'Alger, en Algérie. Il descend des premiers arrivants français dans cette colonie annexée à la France en 1834 et départementalisée en 1848. Un grand-père, Claude Camus, né en 1809, venait du bordelais, un bisaïeul, Mathieu Juste Cormery, d'Ardèche, mais la famille se croit d'origine alsacienne⁷. Lucien Camus travaille comme caviste dans un domaine viticole, nommé « le Chapeau du gendarme », près de Dréan, à quelques kilomètres au sud de Bône (Annaba) dans le département de Constantine, pour un négociant de vin d'Alger. Il épouse le 13 novembre 1909 à Alger Catherine Hélène Sintès, née à Birkadem le 5 novembre 1882, dont la famille est originaire de Minorque en Espagne. Trois ans plus tard, en 1911, naît leur fils aîné Lucien Jean Étienne et en

novembre 1913, leur second fils, Albert. Lucien Auguste Camus est mobilisé comme 2^e classe dans le 1er régiment de zouaves en septembre 1914. Blessé à la bataille de la Marne il est évacué le 11 octobre à l'hôpital militaire de Saint-Brieuc dans les Côtes-du-Nord où il meurt le 17 octobre 1914. De son père, Camus ne connaîtra que quelques photographies et une anecdote significative : son dégoût devant le spectacle d'une exécution capitale. Sa mère est en partie sourde et ne sait ni lire ni écrire : elle ne comprend un interlocuteur qu'en lisant sur ses lèvres. Avant même le départ de son mari à l'armée elle s'était installée avec ses enfants chez sa mère et ses deux frères, Étienne, sourd-muet, qui travaille comme tonnelier, et Joseph, rue de Lyon à Belcourt, un quartier populaire d'Alger. Elle y connaît une brève liaison à laquelle s'oppose son frère Étienne.

«Il y avait une fois une femme que la mort de son mari avait rendue pauvre avec deux enfants. Elle avait vécu chez sa mère, également pauvre, avec un frère infirme qui était ouvrier. Elle avait travaillé pour vivre, fait des ménages, et avait remis l'éducation de ses enfants dans les mains de sa mère. Rude, orgueilleuse, dominatrice, celle-ci les éleva à la dure», écrira Camus dans un brouillon de « *L'Envers et l'endroit* ».

Albert Camus est également influencé par son oncle Gustave Acault chez qui le jeune Albert effectue de longs séjours. Anarchiste l'oncle Acault est aussi voltairien. De plus, il fréquente les loges des francs-maçons. Boucher de métier, Gustave Acault, est un homme cultivé. Il aide Albert Camus à subvenir à ses besoins et lui fournit une bibliothèque riche et éclectique.

Albert Camus fait ses études à Alger. À l'école communale, il est remarqué en 1923 par son instituteur, Louis Germain, qui lui donne des leçons gratuites et l'inscrit en 1924 sur la liste des candidats aux bourses, malgré la défiance de sa grand-mère qui souhaitait qu'il gagnât sa vie au plus tôt. Ancien combattant de la Première Guerre mondiale, où est mort le père du futur philosophe, Louis Germain lit à ses élèves *Les Croix de Bois* de Roland Dorgelès, dont les extraits émeuvent beaucoup le petit Albert, qui y découvre l'horreur de la guerre. Camus gardera une grande reconnaissance à Louis Germain et lui dédiera son discours de prix Nobel. Reçu au lycée Bugeaud (désormais lycée Émir Abd-el-Kader), Albert Camus y est demi-pensionnaire. « J'avais honte de ma pauvreté et de ma famille (...) Auparavant, tout le monde était comme moi et la pauvreté me paraissait l'air même de ce monde. Au lycée, je connus la comparaison », se souviendra-t-il. Il commence à cette époque à pratiquer le football et se fait une réputation de gardien de but. Il découvre également la philosophie. Mais, à la suite d'inquiétants crachements de sang, les médecins diagnostiquent en 1930 une tuberculose et il doit faire un bref séjour à l'hôpital Mustapha. C'est la fin de sa carrière de foot, et il ne peut plus qu'étudier à temps partiel. Son oncle, voltairien et anarchiste, et sa tante Acault, qui tiennent une boucherie dans la rue Michelet, l'hébergent ensuite, rue du Languedoc, où il peut disposer d'une chambre. Camus est ensuite encouragé par Jean Grenier - qui lui fera découvrir Nietzsche. Il resta toujours fidèle au milieu ouvrier et pauvre qui fut longtemps le sien, et son œuvre accorde une réelle place aux travailleurs et à leurs tourments.

En juin 1934, il épouse Simone Hié, enlevée à son ami Max-Pol Fouchet : « J'ai envie de me marier, de me suicider, ou de m'abonner à *L'Illustration*. Un geste désespéré, quoi... ». En 1935, il commence l'écriture de *L'Envers et l'Endroit*, qui sera publié deux ans plus tard par Edmond Charlot dans la librairie duquel se retrouvent les jeunes écrivains algérois, tel Max-Pol Fouchet. Cette même année, il décide de rejoindre le Parti Communiste Français. À Alger, il fonde le Théâtre du Travail, qu'il remplace en 1937 par le Théâtre de l'Équipe, où la première pièce jouée est une adaptation du roman de Malraux dont les répétitions lui donnent l'occasion de nouer une amitié avec Emmanuel Roblès. Dans le même temps il quitte le Parti communiste, auquel il avait adhéré deux ans plus tôt. Il entre au journal créé par Pascal Pia, *Alger Républicain*, organe du Front populaire, où il devient rédacteur en chef. Son enquête *Misère de la Kabylie* aura un écho retentissant. En 1940, le Gouvernement général de l'Algérie interdit le journal. Cette même année, il se marie à Francine Faure. Ils s'installent à Paris où Camus travaille comme secrétaire de rédaction à *Paris-Soir* sous l'égide de Pascal Pia. Il fonde aussi la revue *Rivage* et fait la connaissance de Malraux. Durant cette période, il fait paraître le roman *L'Étranger* qui est publié par Gallimard sur l'instance de Malraux et l'essai *Le Mythe de Sisyphe* dans lesquels il expose sa philosophie. Selon sa propre classification, ces œuvres appartiennent au « cycle de l'absurde » – cycle qu'il complétera par les pièces de théâtre *Le Malentendu* et *Caligula*. En 1943, il est lecteur chez Gallimard et prend la direction de *Combat* lorsque Pascal Pia est appelé à d'autres fonctions dans la Résistance. En 1944, il rencontre André Gide et un peu plus tard Jean-Paul Sartre, avec qui il se lie d'amitié. Le 8 août 1945, il est le seul intellectuel occidental à dénoncer l'usage de la bombe atomique deux jours après le bombardement d'Hiroshima dans un éditorial resté célèbre, dans *Combat*. En 1945, à l'initiative de François Mauriac, il signe une pétition, afin de demander au général de Gaulle la grâce de Robert Brasillach, personnalité intellectuelle connue pour son activité collaborationniste pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1946, Camus se lie d'amitié avec René Char. Il part la même année aux États-Unis et, de retour en France, il publie une série d'articles contre l'expansionnisme soviétique : coup d'État de Prague et anathème contre Tito. En 1947, c'est le succès littéraire avec le roman *La Peste*, suivi deux ans plus tard, en 1949, par la pièce de théâtre *Les Justes*.

En octobre 1951, la publication de *L'Homme révolté* provoque de violentes polémiques où Camus est attaqué à sa gauche. La rupture avec Jean-Paul Sartre a lieu en 1952, après la publication dans *Les Temps modernes* de l'article de Jeanson qui reproche à la révolte de Camus d'être « délibérément statique ». En 1954, Camus s'installe dans son appartement parisien du 4, rue de Chanaleilles. dans le même immeuble et durant la même période, habitait René Char, poète et résistant français. En 1956, à Alger, il lance son « Appel pour la trêve civile », tandis que dehors sont proférées à son encontre des menaces de mort. Son plaidoyer pacifique pour une solution équitable du conflit est alors très mal compris, ce qui lui vaudra de rester méconnu de son vivant par ses compatriotes pieds-noirs en Algérie puis, après l'indépendance, par les Algériens qui lui ont

reproché de ne pas avoir milité pour cette indépendance. Haï par les défenseurs du colonialisme français, il sera forcé de partir d'Alger sous protection. Toujours en 1956, il publie *La Chute*, livre pessimiste dans lequel il s'en prend à l'existentialisme sans pour autant s'épargner lui-même. Il démissionne de l'Unesco pour protester contre l'admission de l'Espagne franquiste. C'est un an plus tard, en 1957, qu'il reçoit le prix Nobel de littérature. Interrogé à Stockholm par un étudiant musulman originaire d'Algérie, sur le caractère juste de la lutte pour l'indépendance menée par le F.L.N. en dépit des attentats terroristes frappant les populations civiles, il répond clairement : « J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément, dans les rues d'Alger par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice. » Cette phrase, souvent déformée, lui sera souvent reprochée. Il suffit pourtant de rappeler d'une part que Camus vénérât sa mère, d'autre part que celle-ci vivait alors à Alger dans un quartier très populaire particulièrement exposé aux risques d'attentats.

Albert Camus était contre l'indépendance de l'Algérie et écrivit en 1958 dans la dernière de ses *Chroniques Algériennes* que « l'indépendance nationale [de l'Algérie] est une formule purement passionnelle ». Il dénonça néanmoins l'injustice faite aux musulmans et la caricature du pied noir exploiteur, et disait souhaiter la fin du système colonial mais avec une Algérie toujours française, proposition qui peut paraître contradictoire.

Le 4 janvier 1960, en revenant de Lourmarin (Vaucluse), par la Nationale 6 (trajet de Lyon à Paris), au lieu-dit Le Petit-Villeblevin, dans l'Yonne, Albert Camus trouve la mort dans un accident de voiture à bord d'une Facel-Vega conduite par son ami Michel Gallimard, le neveu de l'éditeur Gaston, qui perd également la vie. La voiture quitte la route et percute un premier arbre puis s'enroule autour d'un second, parmi la rangée qui la borde. Les journaux de l'époque évoquent une vitesse excessive, un malaise du conducteur, ou plus vraisemblablement, l'éclatement d'un pneu. L'écrivain René Étiemble déclara : « J'ai longtemps enquêté et j'avais les preuves que cette Facel Vega était un cercueil. J'ai cherché en vain un journal qui veuille publier mon article... »

En marge des courants philosophiques, Albert Camus s'est opposé au marxisme et à l'existentialisme. Il n'a cessé de lutter contre toutes les idéologies et les abstractions qui détournent de l'humain. En ce sens, il incarne une des plus hautes consciences morales du XX^e siècle l'humanisme de ses écrits ayant été forgé dans l'expérience des pires moments de l'espèce humaine.

« L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ». Dans cette phrase est concentrée la puissance d'un conflit, d'une confrontation qui supporte et emporte l'œuvre de Camus. Deux forces qui s'opposent : l'appel humain à connaître sa raison d'être et l'absence de réponse du milieu où il se trouve. L'homme vivant dans un monde dont il ne comprend pas le sens, dont il ignore tout, jusqu'à sa raison d'être.

L'appel humain, c'est la quête d'une cohérence, or pour Camus il n'y a pas de réponse à ce questionnement sur le sens de la vie. Tout au moins n'y a-t-il pas de réponse satisfaisante, car la seule qui pourrait satisfaire l'écrivain devrait avoir une dimension humaine : «Je ne puis comprendre qu'en termes humains». Ainsi les religions qui définissent nos origines, qui créent du sens, qui posent un cadre, n'offrent pas de réponse pour l'homme absurde: «Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition?». L'homme absurde n'accepte pas de perspectives divines, il veut des réponses humaines.

L'absurde n'est pas un savoir, c'est un état acquis par la confrontation consciente de deux forces. Maintenir cet état demande une lucidité et nécessite un travail, l'absurde c'est la conscience toujours maintenue d'une « fracture entre le monde et mon esprit » écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Ainsi l'homme absurde doit s'obstiner à ne pas écouter les prophètes (c'est-à-dire avoir assez d'imagination pour ne pas croire aveuglément à leur représentation de l'enfer ou du paradis) et à ne faire intervenir que ce qui est certain, et si rien ne l'est, « ceci du moins est une certitude ».

L'homme absurde ne pourrait s'échapper de son état qu'en niant l'une des forces contradictoires qui le fait naître : trouver un sens à ce qui est ou faire taire l'appel humain. Or aucune de ces solutions n'est réalisable.

Une manière de donner du sens serait d'accepter les religions et les dieux. Or ces derniers n'ont pas d'emprise sur l'homme absurde. L'homme absurde se sent innocent, il ne veut faire que ce qu'il comprend et « pour un esprit absurde, la raison est vaine et il n'y a rien au-delà de la raison ».

Une autre manière de trouver du sens serait d'en injecter : faire des projets, établir des buts, et par là même croire que la vie puisse se diriger. Mais à nouveau « tout cela se trouve démenti d'une façon vertigineuse par l'absurdité d'une mort possible ». En effet, pour l'homme absurde il n'y a pas de futur, seul compte l'ici et le maintenant.

La première des deux forces contradictoires, le silence déraisonnable du monde, ne peut donc être niée. Quant à l'autre force contradictoire permettant cette confrontation dont naît l'absurde, qui est l'appel humain, la seule manière de la faire taire serait le suicide. Mais ce dernier est exclu car à sa manière « le suicide résout l'absurde ». Or l'absurde ne doit pas se résoudre. L'absurde est générateur d'une énergie. Et ce refus du suicide, c'est l'exaltation de la vie, la passion de l'homme absurde. Ce dernier n'abdique pas, il se révolte.

Oui, il faut maintenir l'absurde, ne pas tenter de le résoudre, car l'absurde génère une puissance qui se réalise dans la révolte. La révolte, voici la manière de vivre l'absurde. La révolte c'est connaître notre destin fatal et néanmoins l'affronter, c'est l'intelligence aux prises avec le silence déraisonnable du monde, c'est le condamné à mort qui refuse le suicide. C'est pourquoi Camus écrit: « L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte ».

La révolte c'est aussi s'offrir un énorme champ de possibilités d'actions, car si l'homme absurde se prive d'une vie éternelle, il se libère des contraintes imposées par un improbable futur et y gagne en liberté d'action. Plus le futur se restreint et plus les possibilités d'actions «*hic et nunc*» sont grandes. Et ainsi l'homme absurde jouit d'une liberté profonde. L'homme absurde habite un monde dans lequel il doit accepter que «*tout l'être s'emploie à ne rien achever*», mais un monde dont il est le maître. Et à Camus, qui fait de Sisyphe le héros absurde, d'écrire : «Il faut imaginer Sisyphe heureux».

Bien que Camus réfute les religions parce que «on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois», et qu'il n'accorde aucune importance au futur : «il n'y a pas de lendemain», sa révolte n'en est pas pour autant amoral. «La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité». Tout n'est pas permis dans la révolte, la pensée de Camus est humaniste, les hommes se révoltent contre la mort, contre l'injustice et tentent de «se retrouver dans la seule valeur qui puisse les sauver du nihilisme, la longue complicité des hommes aux prises avec leur destin».

En effet, Camus pose à la révolte de l'homme une condition: sa propre limite. La révolte de Camus n'est pas contre tous et contre tout. Et Camus d'écrire : «La fin justifie les moyens ? Cela est possible. Mais qui justifie la fin ? À cette question, que la pensée historique laisse pendante, la révolte répond : les moyens».

Roger Quilliot appelle ce volet de la vie de Camus *La plume et l'épée*, plume qui lui a servi d'épée symbolique mais sans exclure les actions qu'il mena tout au long de sa vie (voir par exemple le chapitre suivant). Camus clame dans *Lettres à un ami allemand* son amour de la vie: «Vous acceptez légèrement de désespérer et je n'y ai jamais consenti» confessant «un goût violent de la justice qui me paraissait aussi peu raisonné que la plus soudaine des passions. » Il n'a pas attendu la résistance pour s'engager. Il vient du prolétariat et le revendiquera toujours, n'en déplaise à Sartre³¹; la première pièce qu'il joue au Théâtre du Travail, *Révolte dans les Asturies*, évoque déjà la lutte des classes.

Il va enchaîner avec l'adhésion au Parti communiste et son célèbre reportage sur *la misère en Kabylie* paru dans *Alger-Républicain*. Il y dénonce «la logique abjecte qui veut qu'un homme soit sans forces parce qu'il n'a pas de quoi manger et qu'on le paye moins parce qu'il est sans forces.» Les pressions qu'il subit alors vont l'obliger à quitter l'Algérie mais la guerre et la maladie vont le rattraper. Malgré cela, il va se lancer dans la résistance.

Bien qu'il écrive dans *Combat et lutte* pour des causes auxquelles il croit, Camus éprouve une certaine lassitude. Ce qu'il veut, c'est pouvoir concilier justice et liberté, lutter contre toutes les formes de violence, défendre la paix et la coexistence pacifique, combattre à sa façon pour résister, contester, dénoncer.

Les origines espagnoles de Camus s'inscrivent aussi bien dans son œuvre, des Carnets à *Révolte dans les Asturies* ou *L'état de siège*, par exemple, que dans ses adaptations de *La Dévotion à la Croix* (Calderon de la Barca) ou *Le Chevalier d'Olmedo* (Lope de Vega). Comme journaliste, ses prises de position, sa lutte permanente contre le franquisme, se retrouvent dans de nombreux articles depuis *Alger républicain* en 1938, des journaux comme *Combat* bien sûr mais aussi d'autres moins connus, *Preuves* ou *Témoins*, où il défend ses convictions, affirme sa volonté d'engagement envers une Espagne libérée du joug franquiste, lui qui écrira « Amis espagnols, nous sommes en partie du même sang et j'ai envers votre patrie, sa littérature et son peuple, sa tradition, une dette qui ne s'éteindra pas. » C'est la profession de foi d'un homme qui est constamment resté fidèle « à la beauté comme aux humiliés. »

Colette

Colette (1873-1954). Parmi les grandes figures de la littérature française, peu sont des femmes. Après Marceline Desbordes-Valmore, George Sand, Anna de Noailles, Colette est une exception dans le paysage littéraire français, essentiellement masculin. Née dans l'Yonne, non loin de Paris, Colette a célébré toute sa vie le royaume de son enfance et sa terre natale, qui pour tout autre "ne serait qu'une campagne un peu triste qu'assombrissent les forêts, un village paisible et pauvre, une vallée humide, une montagne bleuâtre qui ne nourrit même pas les chèvres" (*Les Vrilles de la vigne*, 1908).

En même temps que l'enfance, Colette a écrit abondamment sur l'amour, sur la vie du couple qu'elle a vécue de manière passionnée et tumultueuse, à travers ses mariages successifs avec Willy (qui collabora avec elle pour la série des *Claudine*), Henry de Jouvenel et Maurice Goudekot. Colette analyse avec énergie et passion le monde de l'adolescence (*Le blé en herbe*), la jalousie (*La Chatte; Duo*), la vie agitée du couple (*Chéri; La Fin de Chéri*). Dans son style unique riche de poésie, où les sensations renaissent transformées et neuves par l'extrême beauté des mots choisis, de leurs combinaisons, Colette fait partager son expérience du "monde impur" où elle a plongé, malgré le précieux enseignement de son adorable et pure mère Sido, pour laquelle elle consacre plusieurs livres (*Sido*).

Volontiers provocatrice, Colette n'a pas hésité à décrire sa vie et à la vivre, même si elle pouvait faire l'objet de scandales : en 1906, elle a une liaison avec une comtesse et cette homosexualité soudain révélée et rendue publique aggrave sa réputation de femme à la vie dissolue, se complaisant dans l'univers de danseuse de music-hall (*L'Envers du music-hall*). Mais cette expérience de l'écriture qui décrit le monde troublé de la vie est une tentative de retrouver ce qui est à l'origine, la simplicité du commencement, qui peut être observé dans la plus simple des choses : une araignée sur sa toile, un chatte qui s'étire, les parfums du vent d'été, les premiers rayons du soleil. Colette écrit de manière subtile, sensuelle, souvent étonnante, le plaisir d'être là, de contempler dans l'immédiat la

beauté, mais aussi la laideur des choses. Colette a été l'un des écrivains les plus populaires de son temps. En 1949, elle reçoit la Légion d'honneur, la plus haute distinction française. A sa mort, en 1954, le gouvernement français lui accorde des obsèques officielles.

Jean Giraudoux

Jean Giraudoux, avec sa formation de germaniste et une carrière de diplomate, est un écrivain difficilement classable, d'abord parce qu'il a excellé dans deux genres distincts, le roman et le théâtre, ce qui est inhabituel; ensuite parce qu'à partir de ces deux formes littéraires très différentes, Giraudoux a créé des oeuvres originales et déconcertantes, qui ne ressemblent pas à ce qui a été produit auparavant.

La force et le charme des écrits de Giraudoux se situent dans la poésie permanente qui les anime: "Giraudoux était un virtuose : un maître de la langue, avec un sens aristocratique du rapprochement brillant, de la formule inattendue mais révélatrice, des délices de la digression, de l'ornementation syntaxique, du jeu de mots enchanteur" (Ann Smock). Les romans de Giraudoux se forment autour d'un personnage central, dont la place dans le monde semble problématique et que l'auteur observe, comme un rêveur détaché : *Suzanne et le Pacifique*, *Juliette au pays des hommes*, *Les Aventures de Jérôme Bardini* sont les récits d'individus en fuite, en état d'évasion, essayant une nouvelle vie, comme Suzanne, qui tente, d'un point de vue de femme, de revivre l'expérience de Robinson Crusoé, seule sur une île. Dans *Siegfried et le Limousin*, le héros est un soldat français amnésique qui devient citoyen allemand, comme si les frontières n'étaient après tout que des objets de la mémoire. L'oeuvre de Giraudoux apparaît souvent comme une tentative de réconciliation entre l'humanité et le cosmos, dont elle s'est détachée : "L'homme a voulu avoir son âme à soi. Il a morcelé stupidement l'âme générale" (*Ondine*). Les acteurs, les personnages de Giraudoux aspirent – sans pourtant y croire complètement, à retrouver le bonheur sur cette terre, et un lieu symbolique, l'Eden, c'est-à-dire "l'intervalle qui sépara la création et le péché originel" (*Juliette au pays des hommes*).

Provoquée par sa rencontre avec l'acteur et metteur en scène Louis Jouvet, Giraudoux n'a commencé sa carrière d'écrivain de théâtre qu'en 1928, avec *Siegfried*, tiré de son roman précédent. Cette pièce a été suivie par ses grands chefs-d'oeuvre : *Amphytrion 38*, *Intermezzo*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre*, *Ondine*, *Sodome et Gomorrhe*.

Ces pièces, dont certaines s'inspirent de tragédies antiques, d'autres de mythes bibliques ou de légendes germaniques, sont une manière distanciée de s'intéresser à son époque, à cette atmosphère lourde des années trente, hantée par la montée des tragédies contemporaines, du fascisme et des guerres. Par l'humanisation et l'actualisation des dieux et des héros antiques, Giraudoux propose dans ses oeuvres théâtrales une reformulation du sacré comme une réponse possible aux interrogations et aux angoisses de son temps.