

Faculté : Lettres & Langues
Département : Langue & Littérature françaises

Polycopié pédagogique

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Module : Littérature : Théories et pratiques

Niveau : Licence 3

Proposé par

Dr. Smail MAHFOUF
Maître de conférences « A »

Année universitaire : 2025-2026

Dr. Smail MAHFOUF

Maître de conférences (Classe A)

Département de français

Faculté des lettres et des langues

Université A. Mira – Bejaia

Engagement

Je, soussigné, M. Smail MAHFOUF, déclare que le présent polycopié est personnel, qu'il est l'objet d'une élaboration progressive de plusieurs années d'enseignement de la matière « Littérature : Théories et Pratiques » de la troisième année de Licence.

L'intéressé

Smaïl MAHFOUF

INTRODUCTION GENERALE

Le module « Littérature : Théories et pratiques », ou Littérature 3, est une unité fondamentale, qui s'enseigne en troisième année de Licence. De coefficient 2, son contenu est dispensé sous la forme de cours et de travaux dirigés, qui sont centrés sur les analyses de textes critiques et extraits de romans, de théâtre et de poésie. A la différence des deux années de licence, précédentes, dont l'enseignement se limite à l'exploration des trois genres littéraires, le présent module invite, lui, les étudiants à s'initier à l'étude critique des textes littéraires, avec l'ambition d'amener ces derniers à connaître la nature complexe de l'œuvre littéraire.

Ayant conscience de continuer de proposer un programme allégé, simplifié, défini par le principe d'une initiation à la littérature, en général, - à des étudiants qui ne sont pas encore en spécialité - nous nous proposons de centrer l'action pédagogique sur une délimitation claire des concepts à explorer en CM et à analyser en TD, à travers des textes adaptés. Ce qui nous amène à prendre garde de confondre les concepts littéraires à enseigner en troisième année avec ceux du module « Théories de la littérature » de Master 1, « Littérature et Civilisation ». En effet, dans le module « Littérature : Théories et pratiques », les concepts ciblés relèvent tous de la critique littéraire, qui commence par la *Poétique* d'Aristote (335 av. J-C) jusqu'au XX siècle, particulièrement les analyses littéraires issues des sciences humaines et sociales : la Sociologie marxiste, la psychanalyse et la linguistique.

Sur le plan pratique, le polycopié pédagogique que nous proposons est constitué exclusivement de cours magistraux (CM). Il est conçu autour de deux questions fondamentales, qui génèrent la matière à enseigner. La première : Qu'est-ce que le texte littéraire ? La seconde : Quelles lectures, celui-ci implique-t-il ? En annexe, un certain nombre de textes est proposé en vue d'être exploité en TD.

Pour mieux étoffer ce programme, nous avons étalé son contenu notionnel sur les trois genres littéraires, qui sont déjà abordés en première et deuxième année de licence. Cela permettra aux étudiants de redécouvrir les genres romanesque, poétique et théâtral sous un angle critique. Ils auront, en principe, au terme de cet enseignement, acquis la matière conceptuelle, qui leur permettra de s'initier aux études littéraires.

SOMMAIRE

Axe 1

I. Nature du texte littéraire

Axe II

II. Lectures critiques du texte littéraire

II.1. Lecture normative du texte littéraire : Aristote, Nicolas Boileau

II.2. Lecture positiviste du texte littéraire : Hyppolyte Taine, Gustave Lanson

II.3. Lecture biographique du texte littéraire : Charles-Augustin Sainte-Beuve

II.4. Lecture anti-biographique du texte littéraire : Marcel Proust

II.5. Lecture de l'imaginaire du texte littéraire : Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard

II.6. Lecture psychanalytique du texte littéraire : Sigmund Freud

II.7. Lecture psychocritique (Mythe personnel) du texte littéraire : Charles Mauron

II.8. Lecture marxiste du texte littéraire : Georgy Lukacs, Lucien Goldmann, Pierre Macherey

II.9. Lecture formaliste du texte littéraire : Roman Jakobson

Annexe

Propositions de textes théoriques et pratiques pour TD

Axe I

Nature du texte littéraire

Introduction à l'axe I

La question « Qu'est-ce que le texte littéraire ? », qui structure la première partie du présent programme, est d'une utilité double. D'abord, elle invitera les étudiants à appréhender la nature de l'une des spécialités, qui composent le plan de formation, global, de la filière : « Langue et de littérature françaises ». Ils seront amenés à savoir, en effet, que les textes qu'ils auront à travailler, une fois dans la spécialité « Littérature et civilisation », ne sont pas comme les autres. Ensuite, et cela se limite au contenu du module « Littérature : théories et pratiques », les différentes lectures critiques, qui constituent l'essentiel de ce module, ne peuvent pas être mieux assimilées, si préalablement il y a méconnaissance de l'essence du texte littéraire vers lequel ses lectures convergent. En vue de traiter ces différents points, nous jugeons que l'inscription, en préambule, de la notion classique, basique, de la *mimesis*, pourrait jeter les bases d'une assimilation relative de ce que peut être la nature du texte littéraire.

Objectif du CM n°1

Découvrir la nature du texte littéraire à travers la notion fondatrice de la *mimesis*

Mots-clés

Dichotomie, Genre, *Mimesis*, Platon, Discernement, Aristote

Introduction

Se proposer de cerner la nature du texte littéraire nécessite de revenir sur une notion ancienne, institutrice de la littérature, à savoir la *mimèsis*. Les premiers qui en ont parlé sont Platon et Aristote. Il est important de reprendre, en cette phase d'initiation aux études des textes littéraires, les interprétations que font ces deux philosophes de la littérature et de l'art en général, car c'est de là que partent toutes les critiques littéraires, qui proposent les différentes méthodes d'explication du fait littéraire. En restant dans ce cadre restreint de la *mimesis*, nous limiterons le contenu de ce cours introductif aux visions de Platon et d'Aristote. D'où les étapes du cours : la définition de la *mimesis*, la classification aristotélicienne des genres littéraires, le contre-argumentaire platonicien.

I. Définition de la *mimesis*

D'après le dictionnaire Larousse, « *mimesis*, est un terme tiré de la *Poétique* d'Aristote et qui définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde tout en obéissant à des conventions ». Par conventions, on entend les règles à suivre pour produire une œuvre d'art, et ces règles sont dictées par le genre littéraire qu'Aristote institue dans son ouvrage déjà cité dans la définition précédente, *Poétique* (335 av. J-C). Mais là, on anticipe déjà sur l'un des points qui fondent la vision aristotélicienne de la littérature – on y reviendra. Sinon, prise dans son intégralité, cette définition préliminaire nous amène, pour être élargie, à revenir deux interprétations divergentes de la *mimesis* et travers celle-ci toute la littérature.

II. La *mimesis* selon Aristote

Pour commencer, il convient de préciser qu'Aristote, qui vient après Platon, contrevient à la directive de Platon selon laquelle l'art est facteur de désordre et de fausseté. On connaît la célèbre phrase : « Et Platon chassa les poètes de sa République ». On reviendra sur cette attitude juste après l'exposé sur Aristote. Aristote cautionne le fait que la nature soit copiée, en reproduisant sans faille sa structure dichotomique, originelle (haut/bas, inférieur/supérieur, vil/noble). Il en ressort sur la même dichotomie sur plan artistique, à savoir deux genres dramatiques que sont la tragédie et la comédie et deux genres narratifs, ou l'épopée et la parodie. En se conformant à cette division sacrée, Aristote institue que les règles de l'art, *tekhné* en grec, doivent être inspirées de la nature de la classe. Mais la soumission de la nature brute à des règles de l'art suppose raffinement et embellissement, et c'est cet apport dont se sert Aristote pour arguer du bien-fondé de la *mimesis* : "Des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple, les formes des animaux les plus vils et les cadavres" (*Poétique*). Aristote a compris le secret de la pérennité de l'art ou la *mimesis*, que le monde et l'homme ne sauraient avoir d'existence sans l'art. En somme, l'argumentaire d'Aristote paraît bien convaincant. Tout en se demandant toutefois sur les raisons qui ont amené Platon à congédier l'art.

III. Le contre-argumentaire platonicien

La vision de Platon sur l'art se situe au plan métaphysique. C'est au nom des valeurs suprêmes, dont il est impératif d'en préserver la pureté originelle, qu'il récuse la *mimesis*. Pour lui, la *mimesis* est corruptrice de l'Âme et de la Vérité. La *mimesis* excite la passion et l'émotion qui déroutent du bon sens et de la sagesse primordiale. Il dit à ce propos : "Ce qui se prête à des imitations multiples et variées, c'est la part irascible de nous-mêmes" (*La République*). Ici, ce qui est signifié par la formule-clé "la part irascible de nous-mêmes", c'est ce qui incite à des pratiques perverses et vicieuses.

Conclusion

Il est important de remonter à ce débat originel sur la *mimesis* pour comprendre les tensions constantes qui ont toujours existé entre les institutions officielles et l'art. Au plan spécifique de la critique littéraire, ce conflit s'insinue dans les méthodes de lectures des œuvres littéraires, tout particulièrement, celles qui sacralisent la norme, donc favorables la censure, et d'autres plus enclines à la transgression des genres. La critique littéraire, normative, du XVII^e siècle, se range du côté de la première tendance.

Bibliographie

- HADEY, J., *Poétique* (Trad), Paris, Belles Lettres, 1932
- CHAMBRY, E., *La République* (Trad), Paris, Les Belles-Lettres, 1934.
- AUERBACH, E., *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1946.
- BOILEAU, N., *L'Art poétique*, Paris, Denys Thiery, 1674.
- CALVINO, A., *Pourquoi lire les classiques ?* (Trad.), Paris, Le Seuil, 1993.
- HUET, P., *Lettre sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971.
- QUENEAU, R., *Les écrivains célèbres*, Paris, Meznod, 1956.
- ZUMTHOR, P., « Eric Auerbach ou l'éloge de la philologie », *Littérature* n°5, 1977.

Axe 2
Lectures du texte littéraire

Introduction à l'axe II

Le second axe, titré « Lectures critiques du texte littéraire », regroupe un certain nombre de méthodes d'analyse du texte littéraire, qui, toutes, se définissent en référence à la *Poétique* d'Aristote. La critique normative du XVII^e siècle des Belles-Lettres, s'inscrit dans la continuité du dogme générique, aristotélicien. L'ouvrage qui sera privilégié, ici, c'est *L'Art poétique* de Nicolas Boileau. Cependant, une rupture s'introduira au XIX^e siècle avec la naissance du positivisme ou scientisme, grâce à l'ouvrage fondateur d'Auguste Comte, intitulé *Le cours de la philosophie positive*. L'impact de l'esprit scientifique, alors en plein essor, sur la littérature et la critique littéraire est considérable. Depuis, la littérature se fait un moyen d'explication du réel, à l'instar des autres sciences humaines. Dans cette perspective, Taine et Lanson sont les représentants potentiels de l'histoire littéraire. Au XX^e siècle la naissance du marxisme, de la psychanalyse et de la linguistique renouvellent en profondeur le sens de la littérature et les méthodes critiques correspondantes. L'Inconscient, l'idéologie et la structure dichotomique du signe linguistique deviennent les enjeux essentiels du texte littéraire.

Objectif du CM n° 2

Distinguer les notions connexes de la lecture et de la lecture critique

Mots-clés

Lecture, Lecture critique, Lecture objective, Lecture subjective, « Distance critique », Jean Starobinski

Introduction

La *mimesis*, étant à l'origine de l'ambiguïté du texte littéraire, à savoir le fait que celui-ci soit à la fois du réel et la représentation du réel, il convient, de préciser, d'entrée de jeu, que la lecture littéraire en dépend entièrement. Elle est la conséquence naturelle de cette ambiguïté structurelle. D'où le mot « critique ». Lecture critique, donc, qui ne peut être la lecture, en général, mais celle-ci étant fondée sur des concepts qui, chaque fois, éclairent un aspect particulier du texte littéraire. Dans le présent cours, il sera question de : la définition de la lecture, des lectures objective et subjective et de « la distance critique ».

I. Définitions de la lecture et de la lecture critique

Le mot « lecture » est emprunté au latin et apparaît sous sa forme française dès le XI siècle. En latin, « *legere* » ou « lire », sa sémantique d'origine est celle de (ramasser, recueillir des yeux). Dans le dictionnaire actuel Larousse, il désigne l'acte de "déchiffrer un texte pour en comprendre le sens" (Dictionnaire Larousse). Or, ces définitions qui se rapportent à tous les types de textes, se prolongent dans une dimension complémentaire qui est dictée par la nature spécifique du texte littéraire. Pour rappel et comme vu dans le cours inaugural lié à la nature du texte littéraire, il a été question d'une ambiguïté qui fonde le texte littéraire, à savoir que celui-ci est à la fois du réel et de l'imitation de ce réel ou sa représentation. Et que la copie n'est pas exactement identique au référent duquel elle dérive. C'est pourquoi, on parle plutôt de lecture critique. Sainte-Beuve, l'éminent critique littéraire du XIX siècle, dit : "Le critique est celui qui sait lire et apprend aux autres à lire". Ici, l'adjectif « critique » est repris par la formule "savoir lire". Cette indication qui est une allusion à la complexité du texte littéraire amène une distinction entre deux formes de lecture : objective et subjective.

II. La lecture entre objectivité et subjectivité

D'abord la lecture subjective. La subjectivité implique que la sensibilité et de la personnalité du lecteur dans le texte est déterminante. C'est une lecture-désir supposant la fusion de l'œuvre avec l'esprit du lecteur. Cette thèse est celle qui est fortement défendue par Marcel Proust en qualifiant cette forme de lecture "d'acte psychologique original". Proust commente lui-même sa formule en recourant à sa propre expérience de lecteur : "La lecture me fait coïncider avec le texte lu. Les impressions du dehors et du moment se mêlent aux pages du livre en formant un composé de sensations originales, que je ne suis pas sûr de retrouver identiques à une seconde lecture". Pour Proust, comme sous l'effet de la magie, la lecture se renouvelle perpétuellement, chaque lecture est une nouvelle aventure en aucun cas prévisible, pré-programmable. Cette vision littéraire de la lecture renvoie à la notion fondatrice de la *mimesis* qui, se révèle être dans la perspective proustienne, un investissement subjectif conséquent. On voit, ici, également l'argument de la

perversité avancé par Platon. C'est cet extrême subjectif qui amène d'autres critiques littéraires à défendre le principe de l'objectivité.

L'objectivité est à la base liée à la science. Celle-ci pose comme postulat l'univocité du sens qui est décrit par le réel seul. L'écrivain devient un simple intermédiaire transcrivant d'une manière fidèle le sens du réel. A l'instar de Proust pour la lecture-désir, la lecture objective est potentiellement représentée par Gustave Lanson. En effet, ce critique littéraire, positiviste, pose le principe que "Les œuvres littéraires ont un sens en elles-mêmes indépendants de nos esprits et de nos sensibilités à nous qui lisons". C'est l'idéale insensibilité qui est la condition même du vrai sens de l'œuvre, celui qu'elle a eu pour son auteur à l'époque de sa création. Pour retrouver ce sens, le lecteur doit s'effacer en cédant totalement devant l'enquête historique à laquelle l'œuvre doit absolument se réduire, selon Lanson. A titre d'indication, le mot « positiviste » qui vient d'être évoqué, mais que ne sera pas détaillé ici, se rapporte à toute une critique littéraire très influente au XIX siècle, et celle-ci fera l'objet juste après d'un cours assez consistant.

III. « La distance critique »

Ainsi donc définies dans leurs tendances très divergentes, la critique objective et la critique subjective feront l'objet d'une synthèse élaborée par Jean Starobinski. Ce dernier ébauche une véritable méthode de ce qu'il appelle "la distance critique", comme à la fois l'implication de l'esprit du lecteur dans l'œuvre lue et la nécessité de l'entreprise de "la conscience claire de la distance" qui l'en sépare. Pour Starobinski, le désir est fondamental car il commande le choix de la lecture de l'œuvre, car tel texte pouvant nous parler plus qu'un autre, par conséquent la lecture serait naturellement une réponse à "l'appel de l'œuvre". Toujours d'après Starobinski, "il n'y a pas de sens des textes en eux-mêmes, qui soient indépendants de nos esprits et nos sensibilités à nous qui lisons". Néanmoins, si le principe de "distance critique" est le subtil équilibre à établir entre l'esprit lecteur et la conscience claire qui veillerait à l'autonomie de celui-ci, il s'y rajoute d'autres facteurs tout aussi décisifs qui contribuent à son institution. En effet, en même temps que le lecteur doit ménager son esprit et une certaine conscience claire, il doit également entreprendre une distance envers le genre auquel appartiendrait l'œuvre lue, le faisceau d'autres livres du même auteur parmi lesquels figure la même œuvre, enfin, tous les livres de l'époque d'appartenance de l'œuvre en question. Sans doute, la synthèse de Starobinski est encore plus enrichissante car intégrant les critères de l'historicité et de la genericité liés à l'œuvre lue, il y a dépassement du cloisonnement provoqué par les attitudes subjective et objective.

Conclusion

Les deux perspectives critiques de la subjectivité et de l'objectivité, outre le fait qu'elles soient indicatives d'une certaine versatilité de l'acte de lecture, préfigurent le cheminement sinueux de la critique littéraire, depuis la *Poétique* d'Aristote. C'est le partage de la lecture du texte littéraire entre les deux exigences de lecture, qui constituera le fil conducteur des cours qui suivront. La critique normative relevant du dogme du genre sera le prochain cours.

Bibliographie

- LANSON, G., *Hommes et livres : Etudes morales et littéraires*, Paris, Hachette, 1892.
- PROUST, M., "Journées de lecture", *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1971.

- BARTHES, R., "Les deux critiques", *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1964.
- Fayolle, R., *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1978.
- STAROBINSKI, J., « La relation critique », *L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1967.
- DELFAU, G., ROCHE, A., *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 1977.
- BRUNETIERE, F., « Critique », *La Grande Encyclopédie*, Paris, Lamirault et Cie, 1887.

Objectif du CM n° 3

Connaître les principes classiques qui fondent les Belles-Lettres ou le chef d'œuvre

Mots-clés

Belles-Lettres, Raison, Genre, Imitation, Bienséance, Vraisemblance, Nicolas Boileau

Introduction

Emanant directement du principe de la *mimesis*, la critique normative, plus puissante au XVII^e siècle, se réclame de la vision aristotélicienne, foncièrement dichotomique. Ainsi, la division du monde en deux classes supérieure et inférieure se trouve rigoureusement réaffirmée. De là, s'élabore une poétique classique qui considère comme œuvres véritablement littéraires celles qui se soumettent à une intégralité générique, stricte, ce qui amène à la reconduction de la dichotomie fondamentale. Dans ce cours, il s'agira, dans un premier temps, de définir la critique normative, puis de présenter les éléments constitutifs de la poétique normative ou classique.

I. Définition de la critique normative

La norme, ou le principe, ou la règle, ou le critère. Fondée sur la norme, la critique normative stipule la mise en œuvre scrupuleuse des normes d'un genre littéraire dans le texte. Sans quoi ce texte ne peut pas être littéraire. Le texte littéraire se fait entièrement genre. C'est l'œuvre parfaite ou le chef-d'œuvre, dit aussi Belles-Lettres. Et c'est toute la littérature du XVII^e siècle qui sera arrimée à la norme générique, devenue, de ce fait, idéalisée, d'où « Idéal classique ». Deux dimensions de la critique normative méritent d'être précisées, l'une politique, l'autre esthétique. La première est l'institutionnalisation de l'Académie française en 1634 par Richelieu. C'est une véritable législation littéraire, dont l'ouvrage *Les sentiments de l'Académie sur le Cid* (1637), constitue un précédent célèbre. L'Académie française fait sien le droit de décider de la validité littéraire d'un texte et des règles que celui-ci est censée suivre. La seconde dimension est liée *L'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau, qui est une véritable poétique normative de la littérature.

I. La poétique normative

La poétique normative se fonde sur quatre principes majeurs : l'imitation de la Nature et des Anciens (Auteurs grecs surtout), la Raison, la Vraisemblance, la Bienséance, la Distinction Nette des Genres. Inspirés des genres d'Aristote, les genres poétiques sont classés au XVII^e siècle de l'idylle au vaudeville selon une hiérarchie du goût ; et au théâtre, la tragédie occupe le rang de genre noble, car ne devant en aucun cas transgresser les convenances : « Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (Chant III, v 46-47). La tragédie ne peut également se compromettre avec l'univers bas du romanesque : « Des héros de roman, fuyez les petites gens » (Chant III, v 103). Au nom de *L'Art poétique* Boileau revendique même l'autocensure de l'écrivain : « Je vous l'ai déjà dit, aimez qu'on vous censure / Et souple à la raison, corrigez sans murmure » (Chant IV, v 59-60). En somme, *L'Art poétique* demeure le guide littéraire le plus influent dans l'histoire de la littérature française, en raison de son incitation au grand respect des principes classiques précédents. La vraisemblance obtenue par l'exécution très appliquée des règles dépasse le vrai. La bienséance est l'art même de la mesure, de la retenue et tant d'égards afin de ne pas choquer, heurter la sensibilité du public. L'imitation de la nature et des anciens s'inspire de la sagesse et du bon sens forgeant les grands esprits seuls méritant

d'être pris pour exemple. Le genre littéraire minutieusement reproduit en œuvres d'art est sacré. Le tout soumis au guide de la Raison qui se doit d'en assurer l'ordre et le caractère authentique.

Cet absolutisme de la règle est positivement perçu par de plus grandes figures de la littérature française. Voltaire lui consacre la formule « Temple de goût » : divinité garante de l'ordre dans les lettres et dans la langue : « Car la critique à l'œil sévère et juste / Gardant les clefs de cette porte auguste / D'un bras d'airain fièrement repoussait / Le peuple goth qui sans cesse avançait » (Voltaire, *Le Temple du goût. Mélanges*, Paris, Gallimard, p. 141). S'agissant de *L'art poétique*, plus particulièrement, au XX siècle, Raymond Queneau qualifie *L'Art poétique* de « l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature française » (*Les écrivains célèbres*, vol II, Paris, Mazenod, 1956).

Conclusion

La reconduction continue des grands exemples littéraires (les Anciens) déterminent incontestablement la grandeur littéraire. Mais en même temps, l'affirmation du *diktat* du genre constitue un facteur de censure, qui musèle la subjectivité et neutralise l'individualité littéraire de l'écrivain. C'est de ce côté que se placent Charles-Augustin Sainte-Beuve et Marcel Proust, deux grands critiques littéraires de leurs temps.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, (trad.) Paris, Michel Magmim, 1990.
- AUERBACH, E., *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1946.
- BOILEAU, N., *L'Art poétique*, Paris, Denys Thiery, 1674.
- CALVINO, A., *Pourquoi lire les classiques ?* (Trad.), Paris, Le Seuil, 1993.
- HUET, P., *Lettre sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971.
- QUENEAU, R., *Les écrivains célèbres*, Paris, Meznod, 1956.
- ZUMTHOR, P., « Eric Auerbach ou l'éloge de la philologie », *Littérature* n°5, 1977.

Objectif du CM n° 4

Cerner la singularité littéraire de l'écrivain à travers le concept du « Moi social » ou « le portrait littéraire » de Charles-Augustin Sainte-Beuve.

Mots-clés

Portrait littéraire, Moi social, Enquête, Moralité, Style-masque, Sainte-Beuve

Introduction

Le bio-graphisme, qui est érigé en méthode critique par Sainte-Beuve, est une réponse au sacro-saint principe du genre de la critique normative. Le mérite de cet éminent critique littéraire du XIX est double. Entre le genre et le positivisme, il frayé une autre voie, celle de l'expression littéraire, individuelle. Les principes fixant cette critique littéraire, biographique, seront présentés dans l'ordre suivant : définition du concept de la biographie, l'enquête biographique, le style biographique.

I. La biographie, la critique biographique

Ce mot est composé de deux parties : le radical « bio » ou vie et le suffixe « graphie », l'écriture. A ne pas confondre avec autobiographie, qui est écrire sur soi-même, sa vie personnelle. La critique biographique beuvienne repose sur ce principe, que la littérature est forcément le miroir de celui qui l'a écrite. C'est-à-dire que même si un écrivain dit formellement qu'il traite d'un quelconque sujet dans son œuvre, cette thématique comporte une empreinte personnelle. Et c'est cette dernière que Sainte-Beuve s'attèle de mettre en lumière dans ses investigations critiques. Ce qui revient à dire que la finalité est moins l'œuvre littéraire en elle-même que l'homme qui l'a écrite, plus que cela, la qualité littéraire de l'œuvre est dépendante de la qualité morale de son auteur : « Tel arbre, tel fruit ». D'où le primat de la dimension morale. Sainte-Beuve rêve de fonder une science, celle du moraliste, qui fonctionnerait à la manière de la botanique. Le principe est celui de parvenir à mieux connaître l'Homme qui écrit pour ensuite procéder à la classification des esprits, ou les portraits littéraires, comme c'est le cas pour les espèces de plantes. En pratique, cela se passe à travers la lecture de l'œuvre, mais celle-ci peut s'avérer problématique à cause du style (c'est le troisième point du cours qui sera abordé en dernier). D'où la nécessité de recourir à la méthode de l'enquête.

I. L'enquête biographique

La démarche de l'enquête biographique, telle que préconisée par Sainte-Beuve, consiste à collecter un maximum possible de renseignements sur l'écrivain pour parvenir précisément à cerner le fameux Moi social. Or les renseignements en question ne se valent pas tous. Les plus pertinents sont ceux qui révèlent la personnalité secrète de l'écrivain. C'est pourquoi, certaines questions, certes embarrassantes car touchant à l'intimité de l'écrivain, doivent avoir des réponses claires. Il s'agit du rapport de l'écrivain à « l'article des femmes », de son rapport avec « l'argent », de la manière avec laquelle il mène sa vie quotidienne, et le plus important de tous ces renseignements est son vice. Cependant, cette ambition quelque peu démesurée conduit Sainte-Beuve à manifester une certaine méfiance envers l'écriture littéraire en laquelle il voit un réel obstacle

I. Le style biographique

Cependant, à contrecourant de cette enquête se trouve le style d'écriture comme stratégie de travestissement. Sainte-Beuve compare l'écriture aux « plumes de cygnes ». En effet, en écriture, l'écrivain a souvent tendance à construire un portrait plus artificiel moins vrai que nature, c'est pourquoi, met en garde Sainte-Beuve, il faudrait lire les œuvres avec tant de méfiance, puisque le style empêche de parvenir à la bonne connaissance de l'Homme-écrivain. est justifiée par le fait que l'écriture est par essence une stratégie qui contourne la nature réelle de l'écrivain. « Chaque écrivain, dit-il, a son mot de prédilection qui revient fréquemment dans le discours qui le trahit par mégarde, un mot-vœu secret : Madame de Staël prodiguait 'la vie', la devise de Nodier pourrait être 'grâce', fantaisie ou multiplicité, celle de Senancour est assurément 'permanence' » (*M. de Senancour portraits contemporains*, 1832).

Conclusion

Limitée à la sphère sociale, la vision beuvienne, moraliste, de l'écrivain et de l'œuvre, qui en dépend, est vivement controversée par Marcel Proust. Ce dernier renouvelle la catégorie de l'individualité littéraire à travers le concept du « Moi profond », qui révolutionne l'acte créateur.

Bibliographie

- SAINTE-BEUVE, C.-A, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*, Paris, Frontispice, 1876.
- , *Port Royal*, Paris, Hachette, 1871.
- , *Portraits contemporains*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869
- , *Portraits littéraires*, Paris, Garnier Frères, 1844.
- , *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, 1857.
- , *Nouveaux lundis*, Paris, Garnier Frères, 1884.
- , *Etude sur Virgil*, Paris, Garnier, Frères, 1859.
- , *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Garnier Frères,, 1861.
- , *Melle de Lespinasse*, Paris, Garnier Frères, 1893.
- , *Premiers lundis*, Paris, Calmann Levy, 1886.
- TROUBAT, J., *Les Cahiers de Sainte-Beuve*, Paris, Alphonse Lemerre, 1865.

Objectif du CM n° 5

Circonscrire, dans la singularité littéraire, la dimension du moi créateur par laquelle Marcel Proust s'oppose à la vision biographique beuvienne.

Mots-clés

Création, Mémoire involontaire, Moi créateur, Être-Style, Marcel Proust

Introduction

Poser le principe que l'œuvre littéraire provient du moi profond de son auteur donne un autre sens au lien que la littérature entretient traditionnellement avec le réel. Dès lors, l'œuvre littéraire n'est plus désormais dans la relation mimétique mais s'affirme par son essence foncièrement inventive, qui déroute non seulement le lecteur, mais également l'écrivain lui-même vis-à-vis de sa création. Cette vision particulièrement féconde de l'œuvre littéraire et de l'écrivain qu'amorce Marcel Proust sera exposée dans ses trois aspects essentiels : le primat de la création, la temporalité inspiratrice, et le style comme unique moyen pour se connaître.

I. Le primat de l'acte créateur

Ce que Proust reproche à Sainte-Beuve c'est sa prétention à détenir la connaissance totale de l'écrivain et la limitation de l'œuvre littéraire au seul « Moi social » de celui-ci supposé être l'unique source de l'art. La vision proustienne de l'œuvre et de l'écrivain se résume dans ces lignes : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (*Contre Sainte-Beuve*). Une précision cruciale permet de mieux comprendre cette essence créatrice de cet autre moi, à savoir la séparation de celui-ci de la faculté de l'intelligence. L'autre moi comme source de l'art est incompatible avec la faculté de l'intelligence qui, selon Proust, fait obstacle à sa manifestation. C'est par la remise en question de cette intelligence qu'il commence la préface de son livre, et les premiers mots résonnent comme un procès accablant : « Chaque jour, j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour, je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut saisir quelque chose de lui-même, nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art » (*Contre Sainte-Beuve*). Derrière cette récusation, c'est, au fond, la démarche beuvienne-même qui est battue en brèche, tout comme le principe scientifique du positivisme, qui fait de l'œuvre littéraire un instrument scientifique de l'explication du réel. Nous y reviendrons dans le cours consacré à la critique positiviste. Donc l'art surgit quand l'intelligence est mise à distance, et c'est l'effet d'étrangeté qui se produit. Les mots équivalents sont également ceux de « lumière », de « pacte magique ». Ce qui revient à dire que l'écrivain lui-même se trouve totalement dépaysée par sa propre écriture. Et c'est là tout le sens de la formule « Moi créateur ». Or comme l'indique clairement l'expression « nos impressions passées » de la citation précédente, la substance première de ce moi créateur est, toujours selon Proust, le temps.

II. Le temps : une matière de l'art

Proust se sert de ses propres expériences pour expliquer sa démarche critique. Le fameux exemple de la « madeleine » montre bien dans quelle mesure s'opère la métamorphose du temps, d'un souvenir du passé en une œuvre d'art. Voici le passage qui atteste cette hypothèse : « Au moment où je mis le pain grillé dans ma bouche et où j'eus la sensation la sensation de son ramollissement pénétré d'un goût de thé contre mon palais, je ressentis un trouble, des odeurs de

géraniums, d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur » (*Contre Sainte-Beuve*). Les certitudes et repères habituels sur lesquels s'appuie l'intelligence rationnelle se trouvent ainsi éliminés au profit des sensations intérieure, « la seule matière de l'art », qui est liée aux souvenirs lointains. La Résurrection de ces moments singuliers du passé (en l'occurrence les étés d'enfance de Proust) provoque chez l'écrivain l'irrépressible besoin d'écrire. Et c'est dans ce sens que l'écriture se confond inextricablement avec l'être de l'écrivain.

I. L'être par le style

Le style, dans la perspective proustienne, est inséparable de l'être. Le style n'est pas une technique mais une façon d'être. Il devient un moyen par lequel l'écrivain se révèle à lui-même. Ce qui revient à dire, selon Marcel Proust, qu'en dehors de l'écriture, la connaissance qu'on prétendrait avoir de nous-mêmes est illusoire. Ce qui impliquerait, dans le cas inverse, que seuls les vrais écrivains puissent se connaître réellement. « Le style, soutient Proust, c'est ce à quoi l'homme ne cesse confusément de tendre, ce par quoi il organise inconsciemment son expérience, ce par quoi il se fabrique lui-même, invente à la fois et découvre la vraie vie » (*Contre Sainte-Beuve*). Donc, l'écrivain est son style. A titre comparatif, il est clair que la conception proustienne du style est à tous points de vue opposée à celle de Sainte-Beuve. Pour ce dernier, il est un instrument qui manipule l'image philanthropique par laquelle se pare l'écrivain. Pour Proust, l'écrivain est entièrement submergé dans son style.

Conclusion

Indéniablement, Marcel Proust a le mérite d'avoir mis en lumière ce qu'il y a de plus poétique dans la création littéraire, à savoir ce qu'il appelle lui-même les « merveilles du cœur ». Et c'est là, le rapprochement avec la littérature romantique, dont la critique thématique se fait le principal porte-voix.

Bibliographie

- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
-, « Journées de lecture », *Pastiches et mélanges*, Paris, NRF, 1919.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963
- POULET, Georges, *Entre moi et moi : Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie de la profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1982.

Objectif du CM n° 6

Déceler les prolongements du Moi créateur de Marcel Proust dans la notion plus large de l'imaginaire ou la rêverie.

Mots-clés

Rêverie, Imaginaire, Thème, Œuvre totale, Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski.

Introduction

Tout en restant dans la perspective proustienne, les thématiciens étendent l'intériorité littéraire à l'imaginaire et à la rêverie, qui dépassent amplement la dimension temporelle du souvenir. L'idée directrice étant que l'œuvre de l'écrivain se structure autour d'un noyau, celui de la conscience de l'écrivain, dont la lecture critique se doit de recomposer l'unité dans la multiplicité. D'où la notion de thème comme principe organisateur de l'œuvre. Dans le souci de reprendre tout cela, le présent cours exposera progressivement l'essence romantique de la critique thématique, le principe de l'unité de l'œuvre et la lecture critique comme trajectoire d'un thème.

I. L'affiliation au romantisme

A l'instar de la critique positiviste qui se prolonge dans les littératures réaliste et naturaliste – car en relation étroite avec les descriptions exhaustives du réel et les analyses psychologiques – la critique thématique, depuis Proust, se rapporte, elle, à la littérature romantique, particulièrement la poésie. C'est l'expression du « Je » plénier. Là encore, pour la critique, le commencement ce fut un ouvrage fondateur, tout comme *Poétique* d'Aristote pour le Genre, *Le cours de la philosophie positive* d'Auguste Comte pour le Réel. Pour la critique thématique l'ouvrage fondateur est celui d'Albert Béguin, intitulé *L'Âme romantique et le rêve* (1939). Béguin s'inspire, à son tour, du philosophe allemand Herder. Béguin pose la thèse que seule l'âme romantique peut s'élever au rang de « la connaissance supérieure ». Quant à ce qu'il entend par « la connaissance supérieure », il s'en explique : « La connaissance supérieure provient des milles sensations internes dont le faisceau constitue l'imagination en tant que véritable faculté centrale où se produisent les images, les sons, les mots, les signes, les sentiments pour lesquels souvent le langage n'a pas de mots » (Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, p. 58). Donc, chaque poète romantique serait l'incarnation d'une connaissance supérieure. Non parcellaire, celle-ci recouvre toute l'œuvre de l'écrivain.

II. Le principe de l'œuvre totale

La formule « l'œuvre totale » recouvre deux dimensions fondatrices de l'œuvre romantique, celle de la conscience créatrice et celle de la relation au monde sensible. La conscience créatrice est, du point de vue romantique, incompatible avec l'idée d'un modèle préétabli à reproduire, mais elle renvoie à une intériorité personnelle, qui se subordonne tous les éléments formels de l'œuvre. En partant de ce postulat, tous les spécialistes de la critique thématique, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski et Gaston Bachelard, s'inscrivent dans la littérature de la conscience et s'accordent à dire que toutes les œuvres des romantiques se rejoignent dans un acte de conscience. Ceci est résumé dans cet énoncé : « l'œuvre est pour le sujet créateur un moyen de se révéler à lui-même » (Jean Rousset, *Forme et signification*). De même que la conscience est le principe organisateur de l'œuvre d'un écrivain donné, elle est également le véritable objectif de la lecture. C'est-à-dire que celle-ci a vocation à épouser la dynamique ininterrompue de l'œuvre, cette sorte de fil d'Ariane, qui conduit à reconstituer la conscience de l'auteur lu, ce qui revient à dire que chaque détail doit compter. Concrètement, la tâche de lecture consiste à répertorier dans la masse de mots un thème matriciel tout en identifiant à chaque fois ses différentes occurrences d'un texte à l'autre. Par ailleurs, le fait qu'un même thème soit commun à plusieurs écrivains

n'implique en rien une continuité thématique, car cette fausse unité thématique participe de deux consciences distinctes. Il convient cependant d'accorder toute l'attention à la syntaxe de l'œuvre. La spécificité d'une syntaxe, c'est-à-dire la combinaison de thèmes en réseau est un indice de la conscience unique. C'est le principe du dynamisme créateur des thèmes qui est le facteur déterminant de la double unité de l'œuvre et de celle de la conscience qu'elle implique. Quant à la relation au monde, l'autre composante de la littérature romantique, les thématiciens la considèrent essentielle car est à l'origine de la conscience créatrice. C'est la relation de cause à effet. Autrement dit le poète romantique s'inspire du décor qui l'entoure. Toute conscience est conscience de quelque chose. Georges Poulet définit cette loi générale en ces termes : « Dis-moi quelle est ta façon de te figurer le temps, ta manière d'établir des rapports avec le monde, je te dirais qui tu es » (*entre moi et moi*). Gaston Bachelard appuie cette visée lorsqu'il qualifie le regard d' « un principe cosmique ». En réaffirmant la suprématie du sensible, Jean-Pierre Richard voit dans le genre poétique, la poésie romantique du moins, une essence poétique : « Tous ces poètes ont été saisis au niveau d'un contact originel avec les choses... Ainsi se formaient devant moi autant d'univers imaginaires » (*Onze études sur la poésie moderne*, p. 7).

II. La démarche critique

Les thématiciens sont relativement nombreux : Jean-Pierre Richard, Gaston Bachelard, Jean Rousset, Georges Poulet, Jean Starobinski. Ce nombre est à la mesure de la profondeur et de la complexité de leur champ littéraire d'étude, à savoir la Rêverie. Plus que les autres, ce sont Jean-Pierre Richard et Gaston Bachelard qui mettent en place des méthodes d'analyse du thème, moyennant des concepts précis. La méthode de Jean-Pierre Richard repose sur la stratégie du thème. Le but fixé est le suivant : retrouver dans la même œuvre le mouvement spécifique d'une imagination créatrice singulière, c'est-à-dire la germination de thèmes. Pour illustrer la combinaison thématique en tant que forme syntaxique spécifique, Jean-Pierre Richard donne l'exemple de l'oiseau mallarméen. En voici la séquence : « L'oiseau crève une vitre ; vitre tombeau, plafond, page. L'oiseau laisse tomber des plumes qui font vibrer des harpes, puis deviennent des fleurs effeuillées, des étoiles tombées, puis de l'écume. Cet oiseau-écume devient chant d'oiseau éclaté en mille gouttelettes qui se muent à leur tour en jet d'eau, en fleurs épanouies, en explosions de diamants ou d'étoiles. On est chez Mallarmé, et chez lui seul » (Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*). Un réseau thématique se forme autour du thème-pivot, l'oiseau. L'engendrement thématique n'obéit pas une logique rationnelle mais il est le pur produit d'une imagination créatrice, celle de Mallarmé. Chez un autre poète les thèmes connexes auraient été tout autres. Donc c'est l'imaginaire de Mallarmé qui s'identifie à travers une constellation thématique, oiselière, si particulière.

Quant à la méthode critique de Gaston Bachelard, elle s'articule autour de quatre éléments matériels fondamentaux : le Feu, l'Eau, l'Air, la Terre. A l'origine de ce découpage se trouve la phénoménologie. Celle-ci devient une démarche analytique chez Bachelard : « La méthode phénoménologique nous fait saisir l'image poétique comme le produit de la conscience créatrice du poète » (*Poétique de la rêverie*, p. 1). Ces matières stimulent la rêverie poétique plurielle : rêverie de l'eau : claire, printanière, courante, amoureuse, profonde, dormante, morte, composée, féminine et maternelle, pure, violente ; rêverie de l'air : vol, ailes, chute, ascension, nuage, constellations, nébuleuse, arbre aérien, vent ; rêverie du feu : complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle, c'est-à-dire que tout homme est poussé par une force qui l'encourage à en savoir autant voire plus que son père ; complexe d'Empédocle est une rêverie devant le feu procurant repos et réconfort au contemplateur ; complexe de Novalis qui met en avant le lien entre le feu et la sexualité, l'impulsion vers le feu provoqué par le frottement suscité par le

besoin d'une chaleur partagée ; complexe d'Hoffmann reposant sur le lien entre le feu de l'alcool et la création artistique.

Conclusion

Les études romantiques ont bien montré que l'intérêt de l'étude du réel réside moins dans la reproduction de ses supposées lois objectives (positivisme), que dans sa recreation par l'entremise du moi poétique. La théorie des univers intérieurs se complexifiera plus encore après la découverte du concept psychanalytique de l'Inconscient, qui met en doute la prétendue unité homogène de la conscience du moi.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963
- POULET, Georges, *Entre moi et moi : Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie de la profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1982.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Levasseur, 1830.

Objectif du CM n° 7

Comprendre l'impact de la notion psychanalytique de l'Inconscient sur l'écrivain et l'œuvre littéraire.

Mots-clés

Inconscient, Rêve, création, Enfance, Sigmund Freud.

Introduction

Fondée sur le postulat que l'œuvre littéraire est le produit de l'Inconscient, la critique littéraire, psychanalytique, renouvelle en profondeur le sens de l'acte créateur. L'Inconscient de l'auteur fait parler autrement le texte littéraire, qui se révèle être la contre-expression du projet littéraire, initial. Le présent cours rendra compte du destin paradoxal de l'œuvre littéraire à travers trois axes : le principe de la conflictualité, le langage de l'Inconscient, la lecture psychanalytique de la création littéraire.

I. L'Inconscient : une conflictualité fondamentale

La structure conflictuelle de l'œuvre littéraire est issue des tiraillements qui caractérise la vie psychique de l'écrivain, et de tout être humain. Freud présente l'appareil psychique en trois instances qui s'affrontent en permanence : le Ca, le Surmoi, le Moi. Le Ca, c'est la source énergétique, une sorte de réservoir pulsionnel premier, ou encore le siège des pulsions ou désirs refoulés. C'est une sorte de chaos mouvant et instable, sa matière originelle est infantile. Le Surmoi est l'instance morale intériorisée, dont « le rôle est assimilable à celui d'un juge ». Sa mission : censurer le Ca. Freud voit dans la conscience morale la base de la formation des idéaux qui se forment par l'intériorisation des exigences et des conflits parentaux. Le Sur-Moi représente donc en quelque sorte l'idéologie familiale avec ses contraintes, sa censure et ses interdits. A l'origine, le Surmoi procède de l'identification de l'enfant aux parents – et leurs substituts collectifs- qui deviennent le modèle auquel l'enfant cherche à se conformer. Le Moi est une instance défensive et protectrice de la personnalité. Son rôle consiste à établir les mécanismes d'adaptation aux données extérieures et attentif en même temps aux désirs démesurés du Ca. Le Moi, c'est comme le gendarme du Ca.

Par ailleurs, si les instances psychiques du Ca, du Moi et du Sur-Moi fondent la personnalité en la menaçant en même temps, il existe, selon Freud, certains principes, qui sont de nature à contribuer à atténuer la conflictualité. Il s'agit du principe de constance, du principe de plaisir/déplaisir, du principe de réalité, du principe de compulsion de répétition. Le principe de constance désigne la tendance de l'appareil psychique à ramener la quantité d'excitation à un niveau aussi bas que possible. Ce principe rend compte à la fois des processus de décharge qui s'accompagne de satisfaction et des processus de défense contre un excès d'excitation. Le principe de plaisir/déplaisir découle du principe de constance. Si tout comportement ou action est déterminé par une excitation désagréable (soif, faim, envie sexuelle) l'action tend ainsi à la diminution de la tension qui le motive en contournant -s'il n'est pas satisfait (plaisir)- l'excitation initiale (déplaisir). Ce comportement peut être la rêverie, le rêve, la création imaginaire. Le principe de réalité apparaît en contrepoint du principe de plaisir. Si ce dernier tend à la satisfaction immédiate et non contrôlée des pulsions, le principe de réalité est, lui, un régulateur selon lequel « la recherche de la satisfaction ne s'effectue plus par les voies les plus courtes mais emprunte des détours et ajourne la satisfaction en fonction des conditions imposées par le monde extérieur ». Le principe de réalité est donc le résultat d'une série d'adaptations aux conditions imposées par la réalité extérieure, les contraintes socio-familiales. C'est donc le principe de réalité qui conditionne le fonctionnement du Moi. A préciser que le principe de réalité ne supprime pas le principe de plaisir qui doit continuer

de régir le champ du fantasme et du désir. Le conflit insoluble entre les principes de plaisir et de réalité trouve une sorte d'apaisement dans les formations culturelles. C'est la sublimation. Par exemple, selon Freud, la religion est forme culturelle qui consacre le renoncement au principe de plaisir, autrement dit un transfert du plaisir au profit d'une gratification future. Il en est de même de la science qui à l'instar de la religion en tant que pur exercice du principe de réalité. Quant à la pédagogie, elle est une sorte de dressage du Moi en entraînant de ce fait la régulation du principe de plaisir. L'art et la littérature offrent au principe de plaisir et au principe de réalité un terrain d'entente, de conciliation. Certes l'artiste et l'écrivain renoncent au principe de réalité dans la mesure où ils explorent les voies de l'imaginaire ; résultat : ils intègrent dans la réalité recrée le principe de plaisir (fantasme), ce qui est la nature même de l'œuvre d'art.

II. Le langage de l'Inconscient

Le langage de l'Inconscient est une réalisation sous des formes diverses de ce qu'on appelle en psychanalyse « les compulsions de répétitions. La compulsion de répétition correspond à un processus inconscient par lequel le refoulé cherche à faire retour dans le présent du sujet pour renouveler certaines expériences fussent-elles traumatisantes. La compulsion de répétition révèle de la faillite du Moi et l'impuissance du principe de réalité à stabiliser la vie psychique. Le désir est plus puissant. Les formations culturelles, le rêve, l'acte manqué sont les expressions de l'Inconscient : le langage de l'inconscient. D'abord, l'acte manqué. Il désigne « un acte où le résultat visé se trouve remplacé par un autre ». L'acte manqué est une forme de compromis entre le Ça et le Moi, seule mesure par quoi l'Inconscient se fait admettre dans la conscience. Les principaux actes manqués sont les lapsus de langue ou de plume, l'erreur de lecture, l'oubli, la perte d'un objet, l'erreur de conduite, etc. L'acte manqué révèle un conflit inconscient.

Ensuite, le rêve. L'Inconscient ne se déploie dans le rêve qu'après avoir été l'objet d'une transformation qui traduit une certaine satisfaction biaisée d'un désir refoulé : « Tout rêve se révèle comme l'accomplissement d'un désir refoulé » (*Science des rêves*, p. 112). La transformation de l'Inconscient en rêve donne lieu à trois contenus : contenu latent ou structure inconsciente de l'Inconscient ; contenu manifeste ou représentation du contenu latent ; contenu élaboré ou articulation langagière de cette représentation. C'est entre le contenu latent et le contenu manifeste que s'effectue le travail du rêve comme « ensemble des opérations qui transforment les matériaux du rêve en un produit ou rêve manifeste ». A son tour, le travail du rêve est composé de trois mécanismes : la condensation, le déplacement et l'élaboration secondaire. La condensation est le processus par lequel une représentation unique se situe au point d'intersection de plusieurs représentations qu'elle rassemble. Ex : « famillionnaire » correspond à la condensation de « familial » et de « millionnaire ». C'est un processus de substitution/combinaison qui, en linguistique, deviennent paradigme/syntaxe. De même que dans le rêve, la condensation est présente dans le mot d'esprit, le lapsus et le langage poétique. Freud voit dans la condensation à la fois l'effet de la censure et un moyen d'y échapper. Le déplacement est un autre processus par lequel « l'intérêt et l'intensité d'une représentation sont susceptibles de se détacher pour passer à d'autres représentations peu intenses, reliées à la première par une chaîne associative ». C'est ainsi qu'il arrive souvent que des éléments les plus significatifs du contenu latent soient représentés par des éléments tout à fait secondaires, voire insignifiants, dans le contenu manifeste. La fonction du déplacement dans les formations inconscientes est une fonction de défense, et sa relation avec la censure est évidente. L'élaboration secondaire signifie « le remaniement du rêve destiné à se présenter sous la forme d'un scénario relativement cohérent et compréhensible » ; l'élaboration secondaire serait ainsi équivalente à la rêverie diurne. Cette phase du travail du rêve intervient après les processus précédents. Pareillement, l'élaboration secondaire, c'est de la censure. Pour

Freud, le rêve est le meilleur moyen pour connaître l'Inconscient : « L'interprétation des rêves est la voie royale pour connaître l'Inconscient ».

III. La lecture psychanalytique de l'œuvre littéraire

En participant de la même logique de l'accomplissement biaisé d'un désir refoulé, l'œuvre littéraire est, au regard de la psychanalyse, une sorte de réponse à un événement du passé, le plus souvent lié l'enfance. De ce fait, l'art a une fonction réparatrice. En guise de démonstration, Sigmund Freud donne en exemple la nouvelle, *Gradiva* (1903), de l'écrivain allemand, Wilhelm Jensen. L'histoire racontée est la suivante. Un jeune archéologue, Norbert Arnold est d'un rapport assez problématique avec la femme en général. Le sexe féminin n'est pour lui qu'un concept tiré du marbre ou du bronze. Il voit et entend si peu les jeunes femmes qu'il rencontre dans la société. Un jour, il a découvert à Rome, dans une collection d'antiques, un bas-relief qu'il accroche, en face de lui, dans son atelier. Cette œuvre d'art représente une jeune femme en marche (relevant le pied). Il donne à la femme le nom de Gradiva signifiant « celle qui avance ». Sous l'effet d'un chant de canari dans sa cage, Arnold décide d'entreprendre un voyage en Italie, à Pompéi plus exactement. Lui aussi, estime-t-il, il est comme dans une cage. Il porte avec lui le bas-relief, et là-bas, il fait un rêve étrange, en assistant à la destruction de la ville après l'éruption du Vésuve. « Il se tenait en bordure du forum près du temple de Jupiter quand il aperçut soudain sa Gradiva devant lui à une faible » (*Gradiva*, p. 41). Ce rêve déclenche chez lui une série de délires, en croyant fermement en l'idée de la présence de Gradiva à Pompéi. L'histoire se termine par une prise de conscience qui amène la guérison du personnage : Arnold réalise que son fantasme amoureux n'est que la ressuscitation d'un amour de jeunesse oublié.

Outre la mise en lumière de la dimension fantasmatique, complexe, qui est inhérente à la personnalité en général, *Gradiva* serait une fenêtre ouverte sur le mystère de l'imaginaire duquel tient également la création artistique. Wilhelm Jensen peut être considéré l'un de « ces écrivains, qui connaissent une foule de choses entre la terre et le Ciel, dont la sagesse d'école, commune, n'a pas encore la moindre idée » (Freud, *Délice et rêves dans la Gradiva de Jensen*, p. 141). Proches des Anciens et des peuples superstitieux, les écrivains débordent le cadre scientifique, ordinaire. En définitive, c'est de ce type de connaissance, parallèle, secrète, désavouée par la science, que la critique psychanalytique forge ses stratégies de lecture.

Conclusion

L'influence du concept de l'inconscient dans le domaine de la création artistique ne se limite pas seulement aux catégories de l'œuvre et de l'écrivain, mais inspire de grands courants littéraires, à l'exemple du surréalisme. Dans la foulée, la psychocritique développe un concept similaire, à savoir le mythe personnel.

Bibliographie

- BELLMIN-NOEL, J., *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
-, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Gallimard, 1933.
-, *vers l'Inconscient du texte*, Paris, PUF, 1997.
- DELACOMPTE, M., *la princesse de Clèves : la mère et le courtisan*, Paris, PUF, 1990.
- FREUD, S., *Le délire et les rêves dans la Gradiva de w. Jensen*, Paris, PUF, 2007.
-, « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, 1985.
- MONGO, E-G., PONTALIS, G-B., *Freud avec les écrivains*, Paris, Gallimard, 2012.
- OTTO, R., *Le Mythe de la naissance du héros. Essai d'une interprétation psychanalytique du mythe*, Paris, Payot, 2000.
- PONTALIS, J-B-A., *Après Freud*, Paris, Julliard, 1965.

-, *Freud avec les écrivains*, Paris, Gallimard, 2012.
- , *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- , *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme*, Paris, Hachette, 1998.
- ROBERT, M., *Le roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Objectif du CM n° 8

Délimiter la dimension du mythe personnel dans la notion de l'Inconscient.

Mots-clés

Réseau métaphorique, Superposition, Mythe personnel, théâtre tragique, Charles Mauron

Introduction

A l'inverse de la psychanalyse freudienne, qui analyse l'œuvre littéraire à partir de son Inconscient extratextuel, la psychocritique, elle, considère l'Inconscient comme la résultante d'un processus exclusivement esthétique. Deux axes du mythe personnel composent le cours qui suivra : la définition du mythe personnel et la démarche analytique de la psychocritique.

I. Le mythe personnel

La psychocritique recherche dans les textes littéraires la personnalité inconsciente de l'écrivain. C'est le mythe personnel, qui est l'objet de la thèse de Charles Mauron, intitulée *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). La définition de cette notion est donnée dans le passage suivant :

Dans chaque cas et quel que soit le genre littéraire, le mythe personnel est associé à la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se joue entre eux. Ils se métamorphosent mais on les reconnaît, et l'on constate que chacun d'eux, déjà, caractérise assez bien l'écrivain. (...) Singularité et répétition créent ainsi des figures caractéristiques. (...) Or ces remarques pour les figures, peuvent se répéter pour les situations. La dormeuse de Valéry n'est pas contemplée comme la danseuse de Mallarmé. On aboutit ainsi dans chaque cas à un nombre de scènes dramatiques, dont l'action est assez caractéristique de l'écrivain que le acteurs » (Charles Mauron, *des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 12).

C'est le fantasme latent, dont la répétition est l'opérateur de base, qui génère le processus de construction du mythe personnel dans une œuvre littéraire. Cette construction se situe aux frontières d'un fantasme inconscient et d'un scénario préconscient qui organisent des fictions. Si l'enjeu de la personnalité inconsciente est tentant en soi, la méthode analytique liée à ce sujet, en plus du fait qu'elle permettra de saisir le processus de construction textuel du mythe personnel, elle contribue à enrichissement des études littéraire en général.

II. La démarche analytique de la psychocritique

. Quoiqu'en relation étroite avec l'Inconscient, le mythe personnel concerne la dimension de la personnalité, qui est inconsciemment recherchée par l'écrivain. Cette personnalité se construit dans et par l'œuvre littéraire. Mauron décrit sa méthode psychocritique dans son ouvrage, intitulé

Mauron crée le terme de « psychocritique » en 1948. Depuis des travaux ont été menés sur Hugo, Baudelaire, Molière, Valéry, Racine, Mallarmé. La méthode de Mauron est assez exigeante, elle suppose une longue fréquentation des textes d'un même auteur ; Mauron connaît Mallarmé par cœur. Dans sa thèse *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), Mauron expose les parties méthodologiques de sa méthode, celle-ci est à la fois indicielle, structurale (synchronique) et historique (diachronique). La méthode psychocritique comprend trois opérations : la superposition des textes révélant les structures de l'Inconscient ; la mise au jour de figures et de situations dramatiques liées à la production fantasmatique ; l'étude des données biographiques qui servent de vérification à l'interprétation du mythe personnel. Reprenons la première opération. La pratique des superpositions implique un réseau associatif érigé en structure textuelle dans une œuvre littéraire. Ce principe appelle une certaine lecture : « lire, c'est reconnaître entre les mots des systèmes de relations », c'est-à-dire que toute lecture entend dans un texte les échos des autres textes. Superposer n'est pas comparer. Dans la comparaison les textes restent distincts, dans la

superposition, les textes laissent la place à une autre organisation que Mallarmé appelle « le miroitement en dessous », cette autre organisation participant de l'Inconscient, consistant en les coïncidences de signifiants verbaux ou figuraux dans des textes manifestement différents. En guise d'illustration, la poésie mallarméenne offre un exemple intéressant de la pratique des superpositions à travers la figure de « l'ange musicien ». C'est une « architecture de métaphores » révélée dans : « apparition », « don du poème », « Sainte », « une dentelle s'abolit », « le démon de l'analogie ».

Abordons à présent l'autre dimension de la méthode, celle des figures et des situations dramatiques. Mauron définit ces figures et situations sur la base d'un critère relationnel : « l'élément de tout drame n'est pas le personnage, mais les relations tendues entre deux figures [personnages] au moins. Les illustrations sont liées aux personnages des tragédies raciniennes définies réparties en réseaux : figures désirées et figures repoussées. Chaque personnage devient un lieu de croisement de ces relations. Par exemple, en la figure de Junie se croisent Andromaque, Atalide et d'Iphigénie. Il en est de même pour Hémione, qui constitue la somme de figures repoussées de Roxane, Agrippine, Eriphile, Phèdre.

La troisième composante de la méthode, enfin, la vérification par la biographie. Le but est d'identifier l'événement qui est à l'origine de la personnalité inconsciente de l'écrivain, l'événement fondateur en quelque sorte. Chez Mallarmé, c'est la mort de sa jeune sœur Maria. D'où la récurrence, entre autres, de la phrase « La pénultième est morte » dans le poème *Le Démon de l'analogie*. Chez Racine, c'est un spectacle : en compagnie d'un révérend père, il voit à Nîmes lors d'une nuit de fête un visage illuminé d'une jeune fille assise autour du feu. Cette scène se trouve derrière les écartèlements de Racine, tout le temps partagé entre la tentation de l'écriture théâtrale (ce à quoi s'oppose l'Eglise Port Royal) et un devoir de reconnaissance envers cette institution religieuse qui lui tient lieu de parents adoptifs. Ce conflit intérieur se répète dans les tragédies à travers l'amour incestueux (Phèdre amoureuse d'Hyppolite son beau-fils par exemple). Après la représentation de *Phèdre*, Racine abandonne le théâtre, ce qui signifie le dépassement de son conflit intime. Dans cette dernière pièce, c'est le suicide de Phèdre comme reconnaissance de son péché, à savoir le fait d'avoir désobéi à l'Eglise. Dans la vie de Racine, cette pièce symbolise sa réconciliation publique avec Port Royal et le jansénisme.

Conclusion

Comme, c'est bien le cas pour la psychanalyse, la sociologie et l'Histoire sont deux autres disciplines des sciences humaines et sociales, qui contribuent, elles aussi, à déterminer le destin de la critique littéraire. Les premières tentatives d'analyse historique de l'œuvre littéraire ont été inspirées par la philosophie positiviste, puis renouvelées, au XX siècle, sous l'impulsion du marxisme.

Bibliographie

- BELLMIN-NOEL, J., *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
- , *Psychanalyse et littérature*, Paris, Gallimard, 1933.
- , *vers l'Inconscient du texte*, Paris, PUF, 1997.
- DELACOMPTE, M., *la princesse de Clèves : la mère et le courtisan*, Paris, PUF, 1990.
- MONGO, E-G., PONTALIS, G-B., *Freud avec les écrivains*, Paris, Gallimard, 2012.
- FREUD, S., *Le délire et les rêves dans la Gradiva de w. Jensen*, Paris, PUF, 2007.
- , « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, 1985.
- MAURON, Ch. *Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941.

-----, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Gap, Ophrys, 1957.

- , Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique, Paris, José Corti, 1964 ;
- , *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchatel, La Baconnière, 1950.
- , *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.
- , *Le théâtre de Jean Giraudoux : étude psychocritique*, Paris, José Corti, 1971.
- , *Van Gogh : études psychocritiques*, Paris, José Corti, 1976.
- OTTO, R., *Le Mythe de la naissance du héros. Essai d'une interprétation psychanalytique du mythe*, Paris, Payot, 2000.
- ROBERT, M., *Le roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Objectif du CM n° 9

Comprendre la réduction de l'œuvre littéraire au statut positiviste de document.

Mots-clés

Positivismisme, Histoire, Document, Causalité, Taine, Lanson

Introduction

La naissance de l'esprit scientifique au XIX siècle fait de la littérature un instrument d'explication du réel. De ce fait, la littérature n'est pas différente de l'Histoire, de la sociologie et de la philologie, des disciplines naissantes, qui se proposent d'appliquer dans le domaine social les lois scientifiques de la physique. La critique littéraire s'en fait le relai au plan de la création. Pour comprendre l'orientation positiviste de la littérature, le cours proposé se structure comme suit : introduction de la pensée positiviste, définition de la notion de document, que l'œuvre littéraire devient désormais, présentation, enfin, de la méthode de la critique littéraire, positiviste.

I. La pensée positiviste

Le positivisme est un grand mouvement philosophique qui s'est enclenché au XIX siècle qui est, à l'origine, issu des Lumières du XVIII siècle. Il s'inscrit, ainsi, à contrecourant de la pensée classique qui est l'héritière du dogme générique, dichotomique, classificatoire, d'Aristote. A l'opposé, la pensée positiviste cherche à comprendre et expliquer l'homme et le monde, au lieu de d'hierarchiser celui-ci, de le diviser en genres noble et vil, supérieur et inférieur. Le Genre cède ainsi la place au Réel. A l'origine de cette grande mutation du savoir se trouve un livre fondateur, *Le cours de la philosophie positive* d'Auguste Comte. Il est écrit entre 1830 et 1842. C'est la naissance de l'Idéal Positiviste. Le principe est le suivant : soumettre le monde à une explication rigoureuse entièrement inspirée de l'objectivité et de la causalité : les mêmes causes produisent les mêmes conséquences. Cette nouvelle pensée est définie par Auguste Comte à partir du mot « positif », qui fonde cette doctrine : « Le mot positif désigne le réel par opposition à la chimère, l'indécision par opposition à l'incertitude » (*Le cours sur la philosophie positive*). Le projet est clair, à savoir celui d'assainir la pensée humaine des croyances abstraites, des mythes et des chimères et l'orienter dans le sens d'une analyse objective, donc positive, du monde sensible. Inspirée de cette pensée, la critique devient ainsi méthode raisonnée d'analyse des textes littéraires empruntant ses concepts tantôt à la philologie (science des sens), tantôt à l'Histoire (science des causes), tantôt à la sociologie (science des mœurs). Ce nouveau paradigme du Réel se traduit dans le domaine de la critique littéraire par des méthodes de deux éminents critiques littéraires, Gustave Lanson et Hippolyte Taine. C'est la naissance de l'histoire littéraire, qui marque le positivisme en littérature en privilégiant la catégorie de document sur celle de l'œuvre littéraire.

II. L'essence documentaire de l'œuvre littéraire

Selon le Dictionnaire « Le Robert », le document est « un écrit servant de preuve ou de renseignement ». L'information contenue dans un document ayant ainsi le statut de « preuve » fait office de vérité qui est non sujette à spéculation. Par subordination au *diktat* positiviste, l'œuvre littéraire se fait unité de mesure qui évalue l'évolution des mentalités. Hippolyte Taine apporte une précision sans équivoque à l'essence documentaire de l'œuvre littéraire. Ses termes sont les suivants : « Parmi les documents qui nous remettent devant les yeux les sentiments des générations précédentes se trouve la littérature. Elle ressemble à ces appareils admirables au moyen desquels

les physiiciens démêlent et mesurent les changements les plus intimes d'un corps. C'est donc par la littérature que l'on pourra faire l'histoire morale et marcher vers la connaissance des lois psychologiques desquelles dépendent les événements » (*Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise*, 1868). Pour Gustave Lanson certains romans sont des exemples-types de documents historiques, à l'exemple de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Il dit à propos de ce livre : « Lorsqu'on voudra savoir ce qu'étaient nos mœurs de la France des années 1850, on relira *Madame Bovary* » (*Revue des deux mondes*, 15 juin 1880).

III. La méthode critique, positiviste

Hippolyte Taine est sans conteste celui qui a mis en place une démarche analytique, positiviste, dotée de concepts. En transposant le principe scientifique de la causalité, il conçoit trois entités causales, celles la Race, l'Epoque et le Milieu auxquelles il soumet les œuvres littéraires. H. Taine confère à l'œuvre littéraire le statut de document historique, en ce sens que l'œuvre littéraire est le résultant de ces causes extérieures, l'œuvre littéraire est désormais soumise à une méthode critique déterministe rigoureuse. Taine définit celle-ci en ces termes : « La méthode que je tâche de suivre consiste à considérer les œuvres humaines comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes. Rien de plus. La science constate et explique ». (*Philosophie de l'Art*, p. 20).

En guise de démonstration, Taine offre en exemple les *Fables* de La Fontaine. Dans son étude, il défend l'hypothèse que le livre les *Fables* n'est pas à proprement parler le produit de l'individu La Fontaine, mais résulte de causes socioculturelles et historiques extérieures, à savoir la Race gauloise, le Milieu rural, champenois et l'Epoque prérévolutionnaire de la France monarchique. Textuellement, outre les mœurs de la vie provinciale de la France du XVII^e siècle, les vers de La Fontaine sont surtout les expressions de la mentalité gauloise, authentique. Cette dernière se caractérisant essentiellement par la souplesse morale, c'est-à-dire le fait de pouvoir passer aisément d'un état de malheur à celui de bonheur, de la tristesse à la joie, d'une situation tragique à une situation comique. Tout se termine toujours bien. C'est ce qu'illustre par exemple « La Cigale et la fourmi » passant de la faim à la danse. C'est ce qui se vérifie, en effet, dans la structure narrative de la fable. Juste deux exemples : *La Cigale et la Fourmi* et *Le Lion amoureux*. Dans la première, la danse succède à la famine ; dans la seconde, il y a retournement, par le moyen stylistique de la dérision, du chagrin du lion en une situation risible d'un même lion sans dents ni griffes pour se défendre : « des chiens se jetèrent sur lui ».

Conclusion

Le positivisme n'est, à vrai dire, que l'étape initiale dans le processus historique, qui, depuis le XIX^e siècle est partie intégrante de la littérature et de la critique littéraire. Les investigations sociohistoriques du texte littéraire se renouvellent grâce à l'entrée de la pensée marxiste dans la sociologie, qui promeut de nouveaux concepts. La sociocritique en est directement issue.

Bibliographie

- LANSON, G., *Hommes et livres : Etudes morales et littéraires*, Paris, Hachette, 1892.
- -----, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894.
-, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923.

- , *Etudes pratiques de composition française*, Paris, Hachette, 1898.
- TAINÉ, H., *Philosophe de l'art*, Paris, Hachette, 1865.
- -----, *La Fontaine et ses fables*, Paris, Hachette, 1861,
- , *Les origines de la France contemporaine*, Paris, Hachette, 1875.
- , *Les philosophes classiques du XIXe siècle en France*, Paris, Hachette, 1868.
- COMTE, A., *Le cours de philosophie positive*, Paris, Claude Lévrier, 1830.

Objectif du CM n° 10

Assimiler la vision marxiste, dialectique, de l'Histoire et de la société et ses répercussions sur la création littéraire.

Mots-clés

Marxisme, Idéologie, Théâtre, Jean Racine, Jansénisme, Structuralisme génétique, Lucien Goldmann.

Introduction

A l'instar de la psychanalyse, le marxisme resitue le principe du conflit au niveau social. Ainsi, la société n'est plus perçue comme une unité homogène, mais considérée traversée d'idéologies, qui forment des groupes sociaux cloisonnés. C'est la naissance de la dialectique et des luttes de classes. Cette configuration marxiste fera l'objet de trois cours séparés : la vision du monde et le structuralisme génétique, la dichotomie historique à travers le réalisme français et le mimétisme fictionnel de l'idéologie. La vision du monde et le structuralisme génétique seront, à leur tour, développés dans deux composantes, à savoir l'Histoire comme vision du monde et le modèle sociologique de lecture critique, goldmanienne.

I. L'Histoire comme vision du monde

Représentant du marxisme dans les études littéraires, Lucien Goldmann, philosophe et sociologue français (1913-1970), développe sa théorie de la sociologie littéraire dans deux ouvrages : *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (1955), et *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1965). Comme le premier intitulé l'indique, ses analyses portent sur la société française du XVII^e siècle, une époque où il se produit une transition sociohistorique, inédite, dans l'Histoire de la France, à savoir la fin de l'ère traditionnelle, monarchique et l'entrée dans la modernité marquée par la naissance de la bourgeoisie et l'instauration du régime politique républicain.

En s'inscrivant dans le sillage des grands philosophes dialectiques, dont Hegel, Marx et Lukacs, Goldmann analyse la mutation socioéconomique de la société à partir de l'introduction d'un paradigme idéologique nouveau, celui de l'individualisme rationaliste, et progressiste, qui, d'une manière générale annonce l'ère du modernisme occidentale. A la base de ce basculement se trouve une nouvelle idéologie, celle de la bourgeoisie, qui instaure un modèle socioéconomique nouveau fondé sur le travail, le profit et la génération inconditionnelle de la richesse. Donc, c'est une nouvelle société qui se met progressivement en place, qui, inexorablement, entre en conflit avec l'aristocratie qui a préexisté avant elle. Au plan théorique, cette lutte sociale se résume dans la définition marxiste de l'idéologie, ou vision du monde pour Goldmann, à savoir « un ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes ». Cette définition préliminaire amène Goldmann à introduire une autre notion marxiste, qui établit un parallèle entre le hors-texte, la société et l'Histoire, et le texte de l'œuvre. C'est « le structuralisme génétique » en tant qu'homologie entre l'œuvre culturelle, ou littéraire, et son groupe social. Cette homogénéité tient au fait que les structures de l'univers romanesque de l'œuvre sont identiques aux structures mentales de son groupe social.

D'une manière complémentaire et à l'échelle de l'Histoire de la France, cet antagonisme est réexpliqué par René Girard dans son ouvrage intitulé *Mensonge historique et vérité romanesque*, 1966). Il pose l'hypothèse que le caractère moderne de la société française, qui est introduite par la Révolution française de 1789, est celui de « l'envie, la jalousie et la haine ». Cette modernité, poursuit-il, s'incarne dans des œuvres littéraires, potentielles, celles allant de *Don Quichotte* de Cervantès à *La Recherche du temps perdu* de Proust et Dostoïevski en Russie. Ainsi,

le modèle sociopolitique de l'Ancien Régime, jadis littérairement imité, est devenu, après 1789, un rival, que l'on envie, que l'on jalouse, que l'on hait.

Pour Goldmann le vrai écrivain est l'individu exceptionnel, qui réussit, dans le domaine littéraire, à construire un univers imaginaire cohérent, dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble de son groupe. C'est ce qu'il démontre dans les études qu'il a faites sur les tragédies de Jean Racine et les œuvres de deux écrivains du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute.

II. La lecture critique, goldmannienne, de la vision du monde

Chez Jean Racine, la crise idéologique qui touche la société française du XIX^e siècle est représentée par deux fractions sociales, rivales. D'une part, le groupe d'intendants, d'administrateurs, alliés des bourgeois, bref tous ceux qui représentent l'aile économique de l'administration royale. En face, se trouve le groupe religieux, extrémistes, à savoir, les Jansénistes ou la noblesse de robe, qui sont des hauts cadres du gouvernement ; ceux-là détiennent, en particulier, le pouvoir de la justice et des finances. Les jansénistes incarnent la tragédie sociale au XVII^e siècle, car ils sont animés par une croyance religieuse selon laquelle la société est en proie au mal depuis le péché originel d'Adam, et la seule voie de salut pour tout chrétien véritable est le retrait et le refus d'un monde rongé par la corruption. Conséquence : les Jansénistes se replient dans l'Abbaye Port Royal en considérant résolument qu'il y a « impossibilité radicale de réaliser une vie valable dans le monde » (*Le Dieu caché*, p. 117).

Dans les tragédies raciniennes, le conflit social précédent se trouve transposé dans deux groupes de personnages antagonistes. Pyrrhus, Oreste, Hermione, Néron, Britannicus, Antiochos incarnent la corruption d'un monde. Ce sont des figures de la confusion et de l'opacité. A l'opposé, se trouve l'autre groupe qui est composé de Bérénice, Hippolyte, Andromaque, Aricie, Titus. Ces derniers ont tous en commun la volonté d'être trompés, ils sont en manque d'authenticité et souffrent d'un déficit moral considérable. Le conflit idéologique ainsi représenté connaît une forme de résolution dans la pièce de *Phèdre*. L'héroïne, Phèdre, est la figure de l'alliance des contraires. En elle se trouvent cohabitées les valeurs morales antinomiques de la corruption et l'authenticité. Au plan personnel, *Phèdre* marque la réconciliation de Racine, homme de théâtre, avec l'Eglise Port Royal.

Le Nouveau Roman est une autre forme d'expression du conflit social lié à la société libérale. L'analyse menée est introduite par le biais de l'instance fictionnelle du personnage ; elle est répartie en deux processus esthétiques. Le premier caractérise l'œuvre de Nathalie Sarraute, où le personnage perd toute centralité dans l'environnement auquel il appartient. C'est « la suppression de toute importance essentielle de l'individu et de la vie individuelle à l'intérieur des structures économiques, et à partir de là, dans l'ensemble de la vie sociale » (*Pour une sociologie du roman*, p. 290). Cette réalité d'un personnage en perte d'influence dans son milieu est exprimée à travers le concept de « réification ». Le second processus est lié à l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* (1953), en particulier. Là, la réification est plus radicale, dans la mesure où « le personnage est remplacé par une autre réalité autonome (...) l'univers réifié des objets » (*Pour une sociologie du roman*, p. 302). Le théâtral racinien et les littératures du Nouveau Roman sont sans doute les représentations littéraires les plus fortes d'un monde, qui, depuis le triomphe de la bourgeoisie à nos jours, se laisse broyer aveuglément par la machine infernale de l'argent.

Conclusion

En reprenant pour son compte les concepts marxistes de la vision du monde, du structuralisme génétique et de la réification, la littérature prend résolument place au débat sur les

tumultes de l'Histoire. Elle s'affirme encore à travers la spécificité de l'expression romanesque, dont les romans réalistes du XIX siècle sont des témoins puissants de la nature perverse du modèle social, capitaliste en pleine expansion à l'époque.

Bibliographie

- ALTHUSSER, L., *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.
- , *Positions*, Paris, Sociales, 1976.
- BALZAC, Honoré, *Le père Goriot*, Paris, Edmond Werdet, 1835.

- BOUDORRE, Ph., RABATE, D., VIART, D., *Littérature et sociologie*, Paris, PUB, 2007.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Lévy, 1857.
- GIRARD, René, *Mensonge historique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GOLDMANN, L., *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- , *structures mentales et création culturelle*, Paris, Union générale, 1970.
- LUKACS, G., *La théorie du roman*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963.
- , *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.
- MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966
- -----, « Histoire et roman dans *Les paysans* de Balzac », *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 137-146.
- SAPIRO, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- ZIMA, P.V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.
- GOLDMANN, L., *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- RACINE, Jean, *Bérénice*, Paris, Claude Barbin, 1671.
- RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Claude Barbin, 1978.

Objectif du CM n° 11

Comprendre le postulat philosophique, marxiste, de la dichotomie sociohistorique à travers le genre épique et les romans réalistes du XIX^e siècle.

Mots-clés

Epopée, Roman réaliste, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Société primitive, société libérale, Georgy Lukacs.

Introduction

En se trouvant à la croisée d'un libéralisme hors contrôle et de la nostalgie envers le monde ancien, traditionnel, finissant, la littérature de Balzac et celle de Flaubert représentent deux attitudes opposées à l'égard de la société libérale du dix-neuvième siècle. Articulé autour de cette problématique, le cours ci-dessous se déroulera dans l'ordre suivant : la représentation générique d'une bipartition sociohistorique et le modèle de lecture critique, lukacsien.

I. La représentation générique d'une bipartition sociohistorique

Selon les études lukaciennes, il y a une nette complémentarité entre deux types de sociétés et deux genres littéraires. Il s'agit, de la société primitive, ou traditionnelle, avec l'épopée, d'une part ; de la société libérale avec le roman, d'autre part. Pour Lukacs la société traditionnelle s'oppose en tous points de vue à la société libérale. Alors que cette dernière est matérialiste, individualiste, la première est foncièrement humaine, donc universelle. Plus harmonieuse, la société traditionnelle fusionne avec le genre épique, tandis que la fragmentation qui caractérise la société capitaliste – sans conscience humaine – correspond, elle, au genre romanesque.

L'épopée renferme toutes les caractéristiques socioéconomiques de la primitivité : qualité, artisanat, sevrage ou dépendance totale à la terre (ne vivre que de ce que l'on produit), hiérarchie sociale déterminée par le destin et la fatalité ; bref une société équilibrée sans antagonisme clanique ni esprit révolutionnaire (la relation seigneur et valet dictée par la volonté divine, les liens communautaires solides). La société primitive, c'est l'enfance mythique de l'humanité, où Dieu et le monde sont en osmose : « C'est un univers où il y a des dangers mais pas de menaces, des ombres mais pas de ténèbres, où la signification demande à être formulée implicitement et non explicitement ». Les vers épiques indiquent par leurs régularité rythmique et rimique l'harmonie d'un monde.

Le roman se fait le porte-voix d'une société en perte de ses racines. Selon Lukacs, ce type de société est, à la base, issu du phénomène matérialiste de la réification, c'est-à-dire la transformation du subjectif en une chose extérieure, objectale, autonome. Contrairement à la société traditionnelle où l'objet est spirituellement déterminé, dans la société réifiée, l'objet acquiert une valeur matérielle pure : c'est le « fétichisme de la marchandise ». L'objet marchand est fétichisé. Ce fétichisme matériel est au cœur de la société libérale, et fonde l'économie capitaliste. Les principes du système économique capitaliste sont : la consommation, la valeur d'échange de l'objet remplaçant la valeur d'usage traditionnelle, la spéculation et la manipulation des prix ; la production n'est pas dictée par un besoin (valeur d'usage), mais par le profit (valeur d'échange). Il résulte de cette logique matérialiste que l'objet marchand est plus précieux que l'humain, donc l'objet est déifié, vénéré, fétichisé. En rupture avec les valeurs spirituelles, qui, dans la société traditionnelle, soude la communauté, l'homme lui-même se trouve chosifié en raison du nouveau rapport qu'il entretient avec l'objet marchand. Le profit pousse l'homme à s'individualiser pour s'enrichir (Bourgeois). L'individu est en exil dans le monde matérialiste ; le moi du bourgeois est de ce fait en tension avec le monde devenu aliénant.

Même s'il est érigé en contre-modèle du genre épique, le roman est, dans le fond, l'expression tragique de la fin d'un monde. Tout en saturant de descriptions la nouvelle société bourgeoise en pleine émergence, il multiplie, en contrepoint, des stratégies narratives de résistance.

Ce paradoxe romanesque prend deux formes principales, selon Lukacs le : réalisme de participation et le réalisme d'observation

II. La dichotomie romanesque : un modèle de lecture critique, lukacsien

Le réalisme de participation, ou les romans de l'intériorité combative, apparaît dans la première moitié du XIX siècle. Les héros des romans de cette période combattent le monde extérieur avec lequel ils sont en conflit. C'est le réalisme de participation. Dans ce type de réalisme, l'homme continue d'occuper une place centrale dans la société, il décide, prend l'initiative, agit sur le monde pour en préserver l'ordre moral et défendre les valeurs suprêmes. Les romans de Balzac affirment cette suprématie humaine. Plus que par l'écriture romanesque, les écrivains de la première moitié du XIX siècle sont pris par le tourbillon du nouvel ordre social, leur résistance n'est pas que littéraire, elle est factuelle :

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoï figurent la société bourgeoise en train de se faire, de se constituer définitivement dans les graves crises. Ils figurent les lois compliquées de sa naissance, les transitions multiples et embrouillées qui mènent de la vieille société tombant en ruines à la nouvelle société bourgeoise en train de naître. Eux-mêmes ont participé activement aux transitions de ce processus à caractère de crise. Goethe, Stendhal, Tolstoï ont pris part aux guerres qui ont joué le rôle d'accoucheuses de révolutions. Balzac a été l'acteur et la victime des spéculations fiévreuses du capitalisme français, naissant. Goethe et Stendhal ont collaboré à l'administration ; Tolstoï, en qualité de grand propriétaire foncier, a participé à des organismes sociaux (recensement de la population, commissions de la disette, etc.), et il a vécu les événements les plus importants du bouleversement de la société » (Lukacs, *Problèmes du réalisme*, pp. 137-138).

Une telle implication se traduit au plan strictement textuel par la primauté du narratif sur le descriptif. Cela fait de ces œuvres ainsi écrites les plus grandes de la littérature réaliste, « le grand réalisme authentique » selon l'expression de Lukacs.

Le réalisme d'observation, ou de la désillusion, concerne la seconde moitié du XIX siècle. Flaubert et Zola sont les écrivains les plus représentatifs de ce réalisme. A leur époque, le capitalisme a déjà atteint son apogée et il était en train de se reproduire à un degré élevé d'inhumanité, dont l'image la plus forte est celle du travail à la chaîne ; l'ouvrier exécute à longueur de journée une tâche, toujours la même, à une cadence très élevée, à la manière d'un robot. Construits à l'image de ce monde mécanisé, les romans de Flaubert et de Zola sont dominés par la description, ils présentent un type de héros résigné devant le monde. Ces héros ont une attitude d'observateurs et non d'acteurs. Ce sont des personnages fatalistes, qui acceptent leur sort, et ne prennent donc aucune décision. En exemples, Nana de Zola qui, comme dans une longue rêverie, se réduit à l'observation d'une course des chevaux, ou encore Emma Bovary qui se laisse aller aveuglément dans son aventure amoureuse, de se surendetter jusqu'au suicide.

Conclusion

Si, en gros, les modèles de lecture qu'offre la critique sociologique, marxiste, se fondent le reflet, ou la continuité textuelle de la réalité sociohistorique, les investissements, relativement poussés, de la fiction esquissent une autre tendance romanesque, où le texte prend le dessus sur le hors-texte. Dans cette perspective, l'Histoire se révèle être un processus esthétique, autonome.

Bibliographie

- ALTHUSSER, L., *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.
- , *Positions*, Paris, Sociales, 1976.

- BOUDORRE, Ph., RABATE, D., VIART, D., *Littérature et sociologie*, Paris, PUB, 2007.
- GOLDMANN, L., *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
-, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1956.
-, *structures mentales et création culturelle*, Paris, Union générale, 1970.
- LUKACS, G., *La théorie du roman*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963.
-, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.
- MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966
- -----, « Histoire et roman dans *Les paysans* de Balzac », *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 137-146.
- SAPIRO, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- ZIMA, P.V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

Objectif du CM n° 12

Comprendre le pouvoir de la fiction comme une feinte d'une autre feinte plus radicale : l'idéologie.

Mots-clés

Illusion idéologique, fiction, Feinte, Pierre Machery, *Les Paysans*, Honoré de Balzac.

Introduction

Partie prenante de la réalité sociohistorique, l'idéologie n'est pas à proprement parler cette réalité en soi, elle en est sa représentation illusoire. Une fois dans l'œuvre littéraire, la fiction démasque l'illusion de l'idéologie, en empêchant celle-ci de se faire elle-même réalité. Cette relation subtile entre l'idéologie et la fiction fera l'objet du cours qui suivra. Sa mise en œuvre s'effectuera en deux temps : l'essence illusoire de l'idéologie et le mimétisme fictionnel de la feinte idéologie.

I. L'idéologie ou le pouvoir d'une feinte radicale

Il convient de préciser, d'entrée de jeu, que Pierre Machery ne s'inscrit pas dans la continuité de la théorie marxiste du reflet, ou le fait que le texte littéraire soit le double textuel, identique, de la structure sociale (structuralisme génétique de Goldmann). Dans son approche, Machery met en jeu trois dimensions, qui complexifie la théorie traditionnelle du reflet, à savoir le réel, l'idéologie et la fiction. La distance que la fiction instaure entre le réel et l'idéologie, donne au texte littéraire une autonomie à partir de laquelle il s'impose non pas comme la copie double du réel mais comme une entité esthétique close.

Pour Pierre Macherey, le texte littéraire est doté d'une poétique spécifique interne lui instituant un pouvoir de l'illusion, c'est-à-dire que loin d'exprimer directement la réalité, il ne parle que de lui-même. Il parle de lui-même en transmettant toute une série de représentations plus ou moins conscientes se distanciant ainsi du langage quotidien en tant que langage idéologique. D'où la définition canonique de l'idéologie comme :

Un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée. [...] Ces représentations n'ont la plupart du temps rien à avoir avec la conscience. C'est avant tout une structure qu'elles imposent à l'immense majorité des hommes sans passer par leur conscience. Elles sont des objets culturels perçus, acceptés, subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe » (Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, p. 236-240).

Si tel est le cas du langage quotidien, le texte littéraire déroge à ce principe grâce à son pouvoir interne de l'illusion, celui tient à distance l'idéologie du réel, en la dévoilant son essence illusoire. L'idéologie n'est le réel, mais une représentation de celui-ci – il peut y en avoir d'autres. lui permettant de générer un langage second qui reproduit, confronte, voire conteste une représentation idéologique donnée. Ce qui implique que l'imitation de la réalité est nécessairement parodique, à valeur de dénonciation, cette dernière très à l'œuvre dans le roman en particulier. C'est cette fonction fondamentale du texte littéraire dont Bakhtine a montré le caractère foncièrement polyphonique.

II. Le mimétisme fictionnel de l'illusion idéologique

Dans son livre *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), Pierre Macherey définit la fiction comme une illusion qui porte sur une autre illusion de nature idéologique. La nature de la relation de la première à la seconde est définie dans les termes suivants : « La fiction dans la mesure où elle est feinte, nous abuse, mais cette tromperie n'est pas initiale, puisqu'elle porte elle-même sur une feinte plus radicale, qu'elle montre, contribuant ainsi à nous en délivrer » (*Pour une théorie de la production littéraire*, pp. 80-81). Ici, le mérite de la fiction est de révéler l'idéologie comme telle. L'exemple qui explique les rapports complexes de la fiction et de l'idéologie est donné à travers le roman de Balzac, *Les Paysans* (1855). L'étude de Macherey montre qu'il y a deux projets qui structurent *Les Paysans* : un projet idéologique et un projet fictionnel.

Le projet idéologique se définit par la présence de deux classes sociales dans le roman en question, à savoir la bourgeoisie et la paysannerie. Dès le départ, Pierre Macherey met en avant le propos de Balzac qui déclare la teneur idéologique de son livre, et voici ce qu'il dit à ce propos : « Il s'agit d'aller au fond des campagnes étudier la conspiration permanente de ceux qui se croient très forts, du paysan contre le riche ». Au niveau du récit, l'idéologie se ramène à deux registres lexicaux antinomiques qui distinguent avec netteté la nature de chaque classe sociale. Les paysans « se croient forts », « ils conspirent contre les bourgeois ». Par contre, les bourgeois, eux, sont « naïfs ».

Si tel est le cas du projet idéologique, le projet fictionnel se caractérise par l'ambiguïté, en ce sens que la disqualification idéologique, initiale, dont la paysannerie est l'objet, se mue en valorisation. C'est ce qui se vérifie dans le caractère contradictoire des structures narratives, celles du portrait et du discours rapportés des personnages décrits : le Père Niseron et monsieur Fourchon. Le premier est « une figure typique du vieux républicain, naïf, qui ne parle pas ou parle peu ». Le second présenté par rapport à sa façon de s'exprimer en langue française. Voici comment il parle : « Si vous restez longtemps ici, vous apprendrez *ben* des choses dans *el livre ed* la Nature [...] Cloué par la loi de la Nécessité, cloué par celle de la Seigneurie on est toujours condamné à perpétuité à la *tarre* ». Les ambiguïtés sont les suivantes. Le père Niseron est présenté à la fois comme un bourgeois « naïf » et comme un paysan « parle peu », car, ici, le silence est synonyme de duplicité, d'hypocrisie. Quant au langage de monsieur Fourchon, il est à la fois soutenu et médiocre. Il s'exprime en savant lorsqu'il utilise la métaphore « livre de la nature », la reprise de la formule « cloué par », et les formules hautement savantes, celles : « la loi de la Seigneurie, la loi de la nécessité ». Ce faux paysan fait preuve de la maîtrise de la rhétorique et d'une bonne connaissance de la philosophie humaniste. Donc plus qu'une manipulation somme toute consciente de l'idéologie paysanne, Balzac met en œuvre, simultanément et d'une manière inconsciente, une fiction qui fait voler en éclat le projet idéologique initialement entrepris. En somme, la fiction, dans *Les paysans*, tient toujours à distance la bourgeoisie illusoirement considérée comme une classe sociale supérieure, instruite et humaniste. Ce qui implique que l'œuvre littéraire est totale ne pouvant donc se réduire à un message platement idéologique.

Conclusion

Répondre à la feinte idéologique par une autre feinte, la fiction. Tel est le modèle de lecture critique, idéologique, qui est élaboré par Pierre Macherey. La stratégie de la mise à distance de l'idéologie relève du principe poétique de la clôture textuelle, qui est, à l'origine, instituée par la théorie littéraire, formaliste, ou le formalisme russe.

Bibliographie

- ALTHUSSER, L., *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.
-, *Positions*, Paris, Sociales, 1976.
- BOUDORRE, Ph., RABATE, D., VIART, D., *Littérature et sociologie*, Paris, PUB, 2007.
- GOLDMANN, L., *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
-, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1956.
-, *structures mentales et création culturelle*, Paris, Union générale, 1970.
- LUKACS, G., *La théorie du roman*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963.
-, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.
- MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966
- -----, « Histoire et roman dans *Les paysans* de Balzac », *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 137-146.
- SAPIRO, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- ZIMA, P.V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

Objectif du CM n° 13

Analyser le texte littéraire comme un matériau formel

Mots-clés

Linguistique, Littérarité, Fonction poétique du langage, Œuvre autotélique, Paradigme, Syntagme, Roman Jakobson.

Introduction

Dans le sillage de la linguistique, le texte littéraire est considéré comme un pur signifiant, c'est-à-dire réduit aux différentes unités linguistiques, qui le composent. Dès lors, l'œuvre est vue comme une réalisation se déployant sur deux axes : paradigmatique et syntagmatique. Conçu autour de l'orientation linguistique de la création littéraire, le cours proposé se déroule dans l'ordre suivant : le fondement linguistique de la littérature et le modèle critique de l'analyse littéraire, formelle.

I. Le fondement linguistique de la littérature

Grâce à la linguistique, les études littéraires connaissent un renouveau important, notamment après l'apparition du *Cours de linguistique générale* (1916) de Louis-Ferdinand de Saussure. Sous l'impulsion de ce livre, les œuvres littéraires sont étudiées en elles-mêmes à la manière de la langue en tant que « système, dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique » (*Cours de linguistique générale*, p. 124). Les études structuralistes vont être, depuis, nombreuses, et la littérature se trouve réduite à son carcan formel.

En extension à la linguistique, les études littéraires commencent par des chercheurs, membres des cercles de Moscou et de Prague. Leurs travaux vont permettre de déplacer les études littéraires du statut traditionnel de critique à celui, scientifique, de théorie. La théorie des formalistes russes, ou formalisme russe, vise à conférer un caractère scientifique aux analyses littéraires, en en déterminant l'objet, le domaine et la méthode. À l'instar de toute théorie, le formalisme définit la littérature comme « texte poétique », « discours poétique ». Pour cerner cet objet, le formalisme pose l'hypothèse méthodologique suivante : le discours poétique est le résultat d'un travail sur le langage, autrement dit, il est un produit spécifique du langage.

Roman Jakobson, l'un des plus grands théoriciens du formalisme, a saisi la spécificité de de l'objet de l'étude formelle dans une formule célèbre : « L'objet de la science formelle n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (« textes des formalistes russes », *Théorie de la littérature*, 1965, p. 37). Cette définition repose sur le fait que le texte poétique doit être soustrait à tout référent, et ce en raison du fait qu'il possède sa propre référence, c'est-à-dire un texte qui s'élabore comme un langage spécifique se faisant la copie double du référent extérieur. L'exemple de cette référence peut être donné par « la fleur » mallarméenne, la fleur « absente de tout bouquet », donc l'existence de cette fleur est dans le papier et non dans le réel (en tant que pure construction poétique). Delà l'autre notion désignant cette autonomie du texte littéraire en tant qu'objet autotélique. Ainsi pour les formalistes, le texte littéraire se suffit à lui-même grâce à sa propre référence qu'il est en mesure de se forger poétiquement. Par conséquent la méthode formelle s'intéresse au comment de la signification et non au pourquoi de celle-ci (elle est pure description du système formel, matériel, de l'œuvre). L'œuvre est intransitive. Le langage poétique est antinomique du langage ordinaire. Le langage

ordinaire est transitif, hétérotélique, ouvert aux motivations extérieures, référentiel, univoque. Le langage poétique est, lui, intransitif, autotélique, clos, forge sa référence, équivoque.

L'objectif des formalistes est de développer la description formelle du texte littéraire. La littérarité est cernée à différents niveaux linguistiques du texte, dont le niveau prosodique ou l'organisation vocalique et consonantique créant des thèmes sonores (ex. couvercle, cercle / embrassant, gémissant de Baudelaire) ; le niveau syntaxique ; le niveau sémantique.

II. Le modèle de l'analyse formelle du texte littéraire

Pour les formalistes, le texte littéraire est exclusivement « un objet esthétique », tel que défini par Chlovski dans son article intitulé « L'art comme procédé » (1917) : « Nous appelons objet esthétique, au sens propre du mot, les objets créés à l'aide de procédés particuliers, dont le but est d'assurer pour ces objets une perception esthétique » (*théorie de la littérature*, p. 78). Dans le même article, Chlovski s'attarde sur le procédé descriptif de la singularisation pour expliquer de quelle façon l'objet esthétique se libère de l'automatisme perceptif, c'est-à-dire que la singularisation décrit l'objet dans son éventuelle ressemblance avec son analogon (dans le référent) mais comme s'il survenait pour la première fois. D'où le recours à l'image comme moyen privilégié de singularisation : « Le but de l'image n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance » (*Théorie de la littérature*, p. 90).

Ainsi la méthode formelle ne distingue pas la forme du fond. La forme n'est plus envisagée comme un ornement au service d'un fond, comme l'art du bien dire. Par conséquent, le texte littéraire est un tissu de mots, dont le traitement formel consiste à construire une langue nouvelle. A l'opposition traditionnelle Forme/Fond, les formalistes substituent celle Matériel/Forme. Dans ce sens, tout ce qui entre dans le texte poétique devant être organisé par l'artiste, (éléments linguistiques, idées, sentiments, événements) relève du matériel. La manière avec laquelle l'artiste manipule le matériel afin de produire son effet esthétique participe de la forme. Dans ce domaine, Roman Jakobson établit un véritable modèle formel d'analyse littéraire recouvrant les niveaux linguistiques, prosodique, lexical, syntaxique, rhétorique.

La prosodie, c'est l'organisation vocalique et consonantique du texte à travers les rimes et les élaborations rythmiques, qui produisent les thèmes sonores. Par exemple :

Quand le ciel bas et lourd comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs
ennuis / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous versa un jour noir plus triste
que les nuits.

Dans ces vers, la distribution des sonorités (k) et (s) détermine le thème sonore condensé dans le mot « cercle ». « Cercle » rime avec « couvercle » qui lui est associé aux plans phonique et sémantique. La syntaxe consiste en la reprise d'éléments qui créent des équilibres et des correspondances. Extraits de strophes de différents poèmes :

1- « **Quand** le ciel bas et lourd comme un couvercle / / **Et** que
de l'horizon embrassant tout le cercle/ 2- **Quand** la terre est changée
en un cachet humide// **Et** se cognant la tête à des
plafonds pourris. 3- **Quand** la pluie étalant ses immenses traînées /
...../ **Et** qu'un peuple muet d'infames araignées
/...../ 4- Des cloches tout à coup sautent avec furie / **Et** lancent vers
le ciel un affreux hurlement /...../ 5- **Et** de longs

Conclusion générale

Les études littéraires connaissent un long parcours, où leurs concepts et méthodes se renouvellent, en permanence, au gré d'influences philosophiques et scientifiques. La *Poétique* d'Aristote est incontestablement fondamentale, car elle pose le principe, depuis inchangé, de la relation immuable de la littérature avec le réel. Chaque fois, c'est une nouvelle forme de relation qui est redéfinie. Inexorablement, et comme le montre son cheminement, la critique littéraire s'accomplit dans la rigueur méthodologique. C'est ce qui explique l'abandon de l'ancien terme de « critique » et l'adoption de celui de « théorie ». Cette mutation doit beaucoup à la linguistique, qui dote les études littéraires de concepts plus précis. Désormais, les théories structurales de l'intertextualité, de la narratologie, de la psychanalyse et de la sociocritique se structurent en poétiques de textes, où le signifiant linguistique s'érige en principe organisateur. Ce serait tout l'objet du module « Théories de la littérature » de la spécialité de master « Littérature et Civilisation ».

Annexe

Propositions de théoriques et pratiques pour TD

Texte 1/ *La République*

- Platon : (...) Or ce qui se prête à des imitations multiples et variées, c'est la part irascible (de nous-mêmes] ; au contraire le caractère sage et calme, toujours égal à lui-même, n'est pas facile à imiter, facile à concevoir, surtout pour une foule en fête et pour les gens de toute sorte assemblée dans un théâtre ; car l'état d'âme dont on leur offrirait l'imitation leur est chose inconnue.

- Glaucon : Assurément.

- Platon : Il est évident d'ailleurs que le poète imitateur n'est pas naturellement porté vers ce principe rationnel de l'âme, ni propre par son talent à lui donner satisfaction, s'il veut gagner les suffrages de la foule, mais qu'il est fait pour le caractère passionné et varié, qui est facile à imiter.

- Glaucon : Evidemment.

- Platon : Dès lors nous avons raison de nous attaquer à lui tout de suite, et de le mettre sur la même ligne que le peintre ; car il lui ressemble en ce qu'il fait des ouvrages de peu de prix, si on les rapproche de la vérité, et il lui ressemble encore par les rapports qu'il a avec la partie de l'âme qui est de peu de prix aussi tandis qu'il n'en pas avec la meilleure. Aussi voyons-nous là une première raison qui nous justifie de lui refuser l'entrée d'un Etat qui doit être gouverné par de bonnes lois, puisqu'il réveille cette mauvaise partie de l'âme., la nourrit, la fortifie et par là mine la raison, ainsi qu'il arrive dans un Etat, lorsqu'on donne la force et le pouvoir à des méchants et qu'on fait périr les plus sages. De même nous dirons du poète imitateur qu'il implante dans l'âme de chaque individu un mauvais gouvernement, en flattant la partie déraisonnable, qui ne sait pas distinguer ce qui est plus grand de ce qui est plus petit et qui tient les mêmes choses tantôt pour grandes, tantôt pour petites ; qu'il crée des fantômes et qu'il est toujours à une distance infinie de la vérité. [*Socrate invoque alors un autre argument contre la poésie imitative : les hommes, et mêmes les honnêtes gens sont incités par la tragédie à s'abandonner à l'affliction, à la pitié que leur inspirent les malheurs des personnages et par la comédie à la bouffonnerie, émotions et attitudes également dégradantes.*] Et à l'égard de l'amour, de la colère et de toutes les passions agréables ou pénibles de l'âme, qui sont, disons-nous, inséparables de nos actions, l'imitation poétique n'a-t-elle pas sur nous les mêmes effets ? Elle les arrose et les nourrit, alors qu'il faudrait les dessécher, elle leur donne le commandement de notre âme, alors qu'elles devraient obéir pour que nous soyons bons et heureux, et non méchants et misérables.

- Glaucon : Je ne saurais dire autrement que toi, dit-il.

- Platon : Ainsi, Glaucon, repris-je, quand tu rencontreras des admirateurs d'Homère disant que ce poète a été l'instituteur de la Grèce, et que pour l'administration et l'éducation des hommes il mérite qu'on le prenne et qu'on l'étudie, et qu'on règle selon ses préceptes toute sa conduite, il faudra les saluer et les baiser comme des gens du plus haut mérite possible, et leur accorder qu'Homère est le plus grand des poètes et le premier des poètes tragiques, mais se souvenir qu'en fait de poésie il ne faut admettre dans la cité que des hymnes aux dieux et des éloges des gens de bien. Si au contraire tu y reçois la muse plaisante, soit épique, soit lyrique, le plaisir et la douleur régneront ensemble dans ton Etat à la place de la loi et du principe que la communauté reconnaît en toute circonstance pour être le meilleur.

Platon, *La République*, Livre X, 604d-604a, trad.fr. Emile Chambry, Les Belles-Lettres, 1934.

Texte 2 / Poétique

La poésie semble bien devoir son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation, et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances), et en second lieu tous les hommes prennent plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se passe dans la réalité : des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude : par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres. Une raison en est encore qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aussi aux autres hommes ; seulement ceux-ci n'y ont qu'une faible part. On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. Si on n'a pas vu auparavant l'objet représenté, ce n'est plus comme imitation que l'œuvre pourra plaire, mais à raison de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.

L'instinct d'imitation étant naturel en nous, ainsi que la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres ne sont que des parties des rythmes), dans le principe ceux qui étaient le mieux doués à cet égard firent petit à petit des progrès et la poésie naquit de leurs improvisations. [...] La comédie est [...] l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vices mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur. [...] la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevée et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à pareilles émotions.

Aristote, *Poétique*, 1448b-1449b, trad.fr.J.Hardy, Belles-Lettres, 1932.

Texte/ Extraits de *L'Art poétique* de N. Boileau

Chant I

(...)
Enfin Malherbe vint et le premier en France
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir,
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée,
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois ; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encore de modèle.
Marchez donc sur ses pas ; aimez la pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.
Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
Mon esprit aussitôt commence à se détendre,
Et de vos vains discours prompt à se détacher,

Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher.

Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire, apprenez à penser,
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
Surtout, qu'en vos écrits la langue révélée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée
En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
Si le terme est impropre ou le tour vicieux ;
Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours quoiqu'il fasse un méchant écrivain.

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse ;
Un style si rapide, et qui court en rimant,
Marque moins trop d'esprit, que peu de jugement,
J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé, qui d'un cours orageux,
Roule plein de gravir sur un terrain fangeux.
Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelques fois, et souvent effacez.

C'est peu qu'en un ouvrage où les fautes fourmillent,
Des traits d'esprits semés de temps en temps pétillent
Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu ;
Que le début, la fin répondent au milieu ;
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties ;
Que jamais du sujet le discours s'écartant
N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.
Craignez-vous pour vos vers la censure publique ?
Soyez-vous à vous-même un sévère critique.
L'ignorance toujours est prête à s'admirer,
Faites-vous des amis prompts à vous censurer ;
Qu'ils soient de vos écrits les confidents sincères
Et de tous vos défauts les réels adversaires.
Dépouillez devant eux l'arrogance d'auteur ;
Mais sachez de l'ami discerner le flatteur
Tel vous semble applaudir, qui vous raille et vous joue
Aimez qu'on vous conseille, et non pas qu'on vous loue

Un flatteur aussitôt cherche à se récrier
Chaque vers qu'il entend le fait extasier
Tout est charmant, divin : aucun mot ne le blesse ;
Il trépigne de joie, il pleure de tendresse ;
Il vous comble partout d'éloges fastueux ;
La vérité n'a point cet air impétueux.

Chant III

(...)

Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue,
Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce « terreur »,
Ou n'excite en notre âme une « pitié » charmante,
En vain vous étalez une scène savante ;
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué s'endort ou vous critique.
Le secret est d'abord de plaire et de toucher :
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Que dès les premiers vers l'action préparée
Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.
Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer,
Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fit une fatigue.
J'aimerais mieux encore qu'il déclinât son nom

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux :
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet, fait un objet aimable,
Ainsi pour nous charmer, la tragédie en pleurs
D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D'Oreste parricide exprima les alarmes,
Et pour nous divertir nous arracha des larmes

Vous donc, qui d'un beau feu pour le théâtre épris,
Venez en vers pompeux y disputer le prix,
Voulez-vous sur la scène étaler des ouvrages
Où tout Paris en foule apporte ses suffrages,

Et dit : Je suis Oreste ou bien Agamemnon
Que d'aller par un tas de confuses merveilles
Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles ;
Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué,

Un rimeur sans périr delà les Pyrénées,
 Sur la scène en un jour renferme des années,
 Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
 Enfant au premier acte, et barbon au dernier.
 Mais nous, que la raison à ses règles engage,
 Nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
 Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable ;
 Le vrai quelquefois n'être pas vraisemblable.
 Une merveille absurde est pour moi sans appas
 L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.
 Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
 Les yeux en le voyant saisisseront mieux la chose ;
 Mais il est des objets que l'art judicieux
 Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.
 Que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
 A son comble arrivé se débrouille sans peine.
 L'esprit ne se sent point plus vivement frappé,
 Que lorsqu'un objet d'intrigue enveloppé,
 D'un secret tout à coup la vérité connue
 Change tout, donne à tous une face imprévue.

Texte 4/

On peut considérer l'homme comme un homme d'espèce supérieure qui produit des philosophies ou des poèmes à peu près comme les vers de soie font leurs cocons, et comme les abeilles font leurs ruches. Imaginez qu'en présence des Fables de La Fontaine vous êtes devant une de ces ruches ... C'est un curieux caractère que celui de La Fontaine, surtout si l'on compare ses façons aux mœurs régulières, réfléchies et sérieuses des gens d'alors. Ce naturel est gaulois, trop gaulois dira-t-on, c'est-à-dire peu moral, médiocrement digne, exempt de grandes passions et enclin au plaisir. Il faut reconnaître qu'il avait trouvé autour de lui des exemples et que ces exemples n'étaient pas trop édifiants. La vie bourgeoise était gaie avant la Révolution dans les Provinces. Faute d'issue l'ambition était petite, faute de communication l'envie manquait ; on n'essayait pas d'imiter Paris. Les gens étaient dans leur ville, s'arrangeaient une maison commode, un jardin, une bonne cave, dînaient les uns chez les autres, souvent joyeusement et abondamment, avec des contes salés et des chansons au dessert. Ils aimaient les gaudrioles, faisaient des mascarades, vidaient des quartauts, mangeaient des grillades et n'avaient pas de mœurs exemplaires « Les communautés d'art et métiers, dit l'honnête Bougier quelques vingt ans après La Fontaine « faisaient des emprunts dont la meilleure partie passait en buvette », et les particuliers allaient du même train. On cherchait à se divertir et non à autre chose.

La Fontaine ne s'y ennuyait point à ce qu'il paraît, car il y vécut jusqu'à trente cinq ans sans souci, en bon bourgeois non apparenté, qui a des fermes et pignons sur rue ; il jouait, aimait la

table, lisait, faisait des vers, allait chez un ami Maurois à Reims, y trouvait « bon vin et gentilles gauloises, friandes assez pour la bouche d'un roi ». De plus il avait mainte affaire avec les dames du pays, même avec la lieutenante, on en glosa, il n'en devint pas plus sage.

... En effet, toutes les occupations chez lui se tournent en plaisirs, et on le retrouve dans ses vers tel qu'on vient de le voir dans sa vie. Il veut être heureux partout, même en écrivant. Ses fables effacent ou atténuent ce qu'il y a d'odieux et de malheureux dans le monde. Il voit la laideur aussi nettement que personne, et la marque, mais il ne s'y arrête pas. Il peint la cour comme La Bruyère, mais au lieu d'entrer dans l'indignation, il tourne prestement du côté de la bonne humeur. Un petit mot glissé en passant change à l'instant l'accent du récit. L'enjouement remplace l'amertume. Il rit au milieu même de son émotion ; ses personnages plaisantent de leur propre infortune.

... Cette épopée de La Fontaine est gauloise. Elle est hachée menu en cent petits actes distincts, gaie et moqueuse, toujours légère et faite pour des esprits fins comme les gens de ce pays-ci. Vingt vers leur font comprendre votre leçon et cent les empêcheraient de comprendre. Ils n'ont pas besoin de longs détails et les longs détails les fatigueraient. Un petit-mot de son éclair fuyant leur dévoile tout un tableau ou tout un caractère, une clarté prolongée et forte émousserait leur regard. Ils sont agiles mais prompts à se rebuter, ils veulent arriver au but en trois pas. La fable par sa brièveté se proportionne à leur attention si alerte et si vite lassée. Encore faut-il qu'elle ne se préserve point d'un bout à l'autre dans le même style, mais qu'elle change, qu'elle ondule par toutes sortes de tours sinueux, de la joie à la tristesse, du sérieux à la plaisanterie. La Fontaine est le seul qui nous ait donné le vers qui nous convient « toujours divers, toujours nouveau », long puis court puis entre les deux, avec vingt sortes de rimes redoublées, entrecroisées, reculées, rapprochées, tantôt solennelles comme un hymne, tantôt folâtres comme une chanson. Son rythme est aussi varié que son allure. Non plus que nous, il ne soutient pas longtemps le même sentiment. « Diversité, c'est sa devise ».

... Notre Champenois souffre très bien que les moutons soient mangés par les loups, et que les sots soient dupés par les fripons ; son renard a le beau rôle. Jean-Jacques disait fort justement qu'il prend souvent pour héros les bêtes de proie et qu'en faisant rire aux dépens du volé, il fait admirer le voleur. Voilà l'origine des fables de La Fontaine : Chacune d'elle est le récit d'une journée. Il a vu tout à l'heure les originaux qu'il copie. Ce sont les personnages de son temps, rois, clergés, seigneurs, bourgeois, paysans. Ils sont à côté de lui, il vient de les quitter dans la rue, il les désigne du doigt... Ces petits récits, amusettes d'enfants, contiennent en abrégé la société du dix-neuvième siècle, la société française, la société humaine.

Hippolyte-Adolphe Taine, *Préface de La Fontaine et ses fables*, 1861.

Texte 5/

A Mademoiselle de Sévigné

Sévigné de qui les attrait	Servent aux grâces de modèle,
Et qui naquîtes toute belle	A votre indifférence près,
Pourriez-vous être favorable	Aux jeux innocents d'une fable,
Et voir sans épouvanter	Un lion qu'amour sut dompter ?
Amour est un étrange maître	Heureux qui peut ne le connaître

Que par récit, lui ni ses coups !
 Si la vérité vous offense
 Celle-ci prend bien l'assurance
 Par zèle et par reconnaissance
 Les lions entre autres voulaient
 Pourquoi non ? Puisque leur engeance
 Ayant courage, intelligence
 Voici comment il en alla :
 En passant par un certain pré
 Il la demande en mariage.
 Quelque gendre un peu moins terrible
 La refuser n'était pas sûr
 on eut vu quelque beau matin
 Car outre qu'en toute manière
 Fille se coiffe volontiers
 Le père donc ouvertement
 Lui dit : « Ma fille est délicate ;
 Quand vous voudrez la caresser
 On vous les rogne, et pour les dents
 Vos baisers en seraient moins rudes
 Car ma fille y répondra mieux
 Le lion consent à cela
 Sans dents ni griffes le voilà
 On lâcha sur lui quelques chiens
 Amour, Amour quand tu nous tiens

Quand on en parle devant vous,
 La fable au moins se peut souffrir :
 De venir à vos pieds s'offrir
 Du temps que les bêtes parlaient
 Être admis dans notre alliance.
 Valait la nôtre en ce temps-là
 Et belle hure outre cela.
 Un lion de haut parentage.
 Rencontra Bergère à son gré :
 Le père aurait fort souhaité
 La donner lui semblait bien dur
 Même un refus eut fait possible
 Un mariage clandestin
 La belle était pour les gens fiers
 D'amoureux à longue crinière
 N'osant renvoyer notre amant
 Vos griffes la pourront blesser
 Permettez donc qu'à chaque patte
 Qu'on vous les lime en même temps
 Et pour vous plus délicieux
 Etant sans ces inquiétudes »
 Tant son âme était aveuglée
 Comme place démantelée
 Il fit fort peu de résistance
 On peut en dire : « Adieu prudence »

Jean de La Fontaine, *Les Fables*

Texte 6/

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme ; et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.

(...) Connaître et bien connaître un homme de plus, surtout si cet homme est un individu marquant et célèbre, c'est une grande chose et qui ne saurait être à dédaigner. L'observation morale des caractères en est encore au détail, aux éléments, à la description des individus et tout au plus de quelques espèces. Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprits et leurs principales divisions seront déterminées et connues. Alors le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres.

(...) Mais même quand la science des esprits serait organisée comme on peut de loin le concevoir, elle serait toujours si délicate et si mobile qu'elle n'existerait que pour ceux qui ont une vocation naturelle et un talent d'observer : ce serait toujours un art qui demanderait un artiste habile, comme la médecine exige le tact médical dans celui qui l'exerce, comme la philosophie devrait exiger le tact philosophique chez ceux qui prétendent être philosophes, comme la poésie ne veut être touchée que par le poète.

(...) On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fut-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits : - Comment se comportait-il sur l'article des femmes ? Sur l'article de l'argent ? - Était-il riche, était-il pauvre ? - Quel était son régime, sa manière journalière de vivre ? - Enfin, quel était son vice ou son faible ? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout.

Très souvent, un auteur, en écrivant, se jette dans l'excès ou dans l'affectation opposés à son vice, à son penchant secret, pour le dissimuler et le couvrir ; c'en est encore là un effet sensible et reconnaissable quoiqu'indirect et masqué. Il est trop aisé de prendre le contre-pied de toute chose : on ne fait que retourner son défaut.

Que de plus ordinaire en public que la profession et l'affiche de tous les sentiments nobles, généreux, élevés, désintéressés, chrétiens, philanthropiques ? Est-ce à dire que je vais prendre au pied de la lettre et louer pour leur générosité, comme je vois qu'on le fait tous les jours, les plumes de cygnes et les langues dorées qui me prodiguent et me versent ces merveilles morales et sonores ? J'écoute et je ne suis pas ému. Je ne sais quel faste ou quelle froideur m'avertit ; la sincérité ne se fait pas sentir. Ils ont des talents royaux, j'en conviens, mais là-dessous au lieu de ces âmes pleines et entières comme les voudrait Montaigne, est-ce ma faute si j'entends résonner des âmes vaines ? Vous le savez bien vous qui en écrivant dites poliment le contraire ; et quand nous causons d'eux entre nous, vous en pensez tout comme moi.

On n'évite pas certains mots dans une définition exacte des esprits et des talents ; on peut tourner autour, vouloir éluder, périphraser, les mots qu'on chassait et qui nomment reviennent toujours. Tel, quoiqu'il fasse d'excellent ou de spécieux en divers genres, est et en restera toujours un rhéteur. Tel, quoiqu'il veuille conquérir ou peindre, gardera toujours de la chaire, de l'école et du professeur. Tel autre, poète, historien, orateur, telle forme brillante enchâssée qu'il revête ne sera jamais que ce que la nature l'a fait en le créant, un improvisateur de génie. Ces appellations vraies et nécessaires, ces qualifications décisives ne sont cependant pas toujours si aisées à trouver, et bien souvent elles ne se présentent d'elles-mêmes qu'à un moment plus ou moins avancé de l'étude. Chateaubriand s'est défini un jour à mes yeux 'un épicurien qui avait l'imagination catholique », et je ne crois pas m'être trompé. Tâchons de trouver ce nom caractéristique d'un chacun et qu'il porte, gravé moitié au front moitié au-dedans du cœur, mais ne nous hâtons pas de le lui donner.

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis III*, 1863 – 1870.

Texte 7/

Chaque jour, j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour, je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de ses impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de de lui-même et la seule matière de l'art. ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui... Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais. C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde, il y a si peu de chances qu'il se trouve sur notre chemin !

Il y a une maison de campagne où j'ai passé plusieurs étés de ma vie. Parfois je pensais à ces étés, mais ce n'étaient pas eux. Il y avait grande chance pour qu'il restent à jamais morts pour

moi. Leur résurrection a tenu, comme toutes les résurrections, à un simple hasard. L'autre soir étant rentré glacé par la neige et ne pouvant me réchauffer, et comme je m'étais mis à lire dans ma chambre sous la lampe, ma vieille cuisinière me proposa de me faire une tasse de thé, dont je ne prends jamais. Et le hasard fit qu'elle m'apporta quelques tranches de pain grillé. Je fit tremper le pain grillé dans la tasse de thé, et au moment où je mis le pain grillé dans ma bouche et où j'eus la sensation de son amollissement pénétré d'un goût de thé contre mon palais, je ressentis un trouble, des odeurs de géraniums, d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur. Je restais immobile craignant par un seul mouvement d'arrêter ce qui se passait en moi et que je ne comprenais pas, et m'attachant toujours à ce goût de pain trempé qui semblait produire tant de merveilles.

Et quand soudain les cloisons de ma mémoire cédèrent, et ce furent les étés que je passais dans la maison de campagne que j'ai dites qui firent irruption dans ma conscience, avec leurs matins, entraînant avec eux le défilé, la charge incessante des heures bienheureuses. Alors, je me rappelai : tous les jours quand je m'étais habillé, je descendais dans la chambre de mon grand-père qui venait de s'veiller et prenait son thé. Il y trempait une biscotte et me la donnait à manger. Et quand ces étés furent passés, la sensation de la biscotte ramollie dans du thé fut un des refuges où les heures mortes – mortes pour l'intelligence – allèrent se blottir, et où je ne les aurais sans doute jamais retrouvées, si ce soir d'hiver, rentré glacé par la neige, ma cuisinière ne m'avait proposé le breuvage auquel la résurrection était liée, en vertu d'un pacte magique que je ne savais pas.

(....)

A côté de ce passé, essence intime de nous-mêmes, les vérités de l'intelligence semblent bien peu réelles... ces personnes intelligentes... qui ne savent pas que l'artiste vit seul, que la valeur absolue des choses qu'il voit n'importe pas pour lui, que l'échelle des valeurs ne peut être trouvée qu'en lui-même.

On s'étonnera peut-être que faisant peu de cas de l'intelligence, j'aie donné pour sujet aux quelques pages qui vont suivre justement quelques-unes de ces remarques que notre intelligence nous suggère, en contradiction avec les banalités que nous entendons dire ou que nous lisons. A une heure où mes heures sont peut-être comptées (d'ailleurs tous les hommes n'en sont-ils pas là ?) c'est peut-être bien frivole que de faire œuvre intellectuelle. Mais d'une part les vérités de l'intelligence, si elles sont moins précieuses que ces secrets du sentiment dont je parlais tout à l'heure ont aussi leur intérêt. Un écrivain n'est pas qu'un poète. Même les plus grands de notre siècle, dans notre monde imparfait où les chefs-d'œuvre de l'art ne sont que les épaves du naufrage de grandes intelligences ont relié d'une trame d'intelligence les joyaux du sentiment où ils n'apparaissent que çà et là.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1954

Texte 8 /

On estime si forte la concentration substantielle de l'alcool dans les chairs que l'on ose parler d'incendie spontanée, de sorte que l'ivrogne n'a même pas besoin d'allumette pour s'enflammer. En 1766, l'Abbé Poncelet, un émule de Buffon, dit encore la chaleur comme principe de vie, de l'organisation animale en générale. Mais quand cette chaleur est portée jusqu'au degré du feu, elle cause d'énormes ravages. L'incendie par l'alcoolisme n'est qu'un cas particulier. Certains chimistes vont jusqu'à parler de déflagration. Un distillateur ingénieux, auteur d'une chimie du goût et d'odorat, signale les dangers de l'alcool : « l'alcool n'épargne ni muscle, ni nerf,

ni lymphe, ni sang, qu'il s'allume au point de faire périr par déflagration surprenante et momentanée ceux qui osent porter l'excès de l'alcool ».

Emile Zola dans un de ses livres les plus savants, *Le Docteur Pascal* relate tout au long une combustion humaine spontanée : 'Par le trait de l'étoffe, large déjà comme une pièce de cent sous, on voyait la cuisse nue, une cuisse vierge d'où sortait une petite flamme bleue. D'abord Félicité crut que c'était du linge, c'était le caleçon, la chemise qui brûlaient. Mais le doute n'était pas permis, elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme bleue s'en échappait, légère, dansante, telle qu'une flamme errante à la surface d'un vase d'alcool enflammé. Elle n'était guère plus haute qu'une flamme de veilleuse, qui était d'une douceur muette, si instable, que le moindre frisson de l'air la déplaçait ». De toute évidence, ce que Zola transporte dans le règne des faits, c'est sa rêverie devant son bol de punch, son complexe de Hoffmann.

Le lendemain, quand le Docteur Pascal vient voir l'oncle Macquard qui était en feu, il ne trouve plus comme dans les récits préscientifiques que nous avons relatés qu'une poignée de cendre fine devant la chaise à peine noircie. Zola force la note : « Rien ne restait de lui, pas un os, pas une dent, pas un ongle, rien que ce tas de poussière grise que le courant d'air de la porte menaçait de balayer ». et finalement, voici apparaître le secret désir de l'apothéose par le feu ; Zola entend l'appel du bucher intime, il laisse deviner dans son inconscient de romancier les indices très clairs du complexe d'Empédocle : « L'oncle Macquard était donc royalement comme le prince des ivrognes, flamboyant de lui-même, se consumant dans le bucher embrasé de son propre corps, s'allume soi-même comme un feu de Saint-Jean ! » Où Zola a-t-il vu le feu de Saint-Jean qui s'allumaient d'elles-mêmes comme des passions ardentes ? Comment mieux avouer que le sens des métaphores est inversé, que c'est dans l'inconscient le plus intime qu'on trouve l'inspiration des flammes ardentes qui peuvent du dedans consommer un corps vivant. Un tel essai imaginé de toutes pièces est particulièrement grave sous la plume d'un écrivain naturaliste qui disait modestement : « Je ne suis qu'un savant ». Ce récit donne à penser que Zola a construit son image de la science avec ses rêveries les plus naïves et que ses théories de l'hérédité obéissent à la simple intuition d'un passé qui s'inscrit dans une matière sous une forme sans doute aussi pauvrement substantialiste, aussi platement réaliste que la concentration d'un alcool dans une chair, du feu dans un cœur en fièvre.

Ainsi, conteurs, médecins, physiciens, romanciers, nous rêveurs, partent des mêmes images et vont aux mêmes pensées. Le complexe de Hoffmann les noue sur une image première, sur un souvenir d'enfance. Suivant leur tempérament, ils obéissent à leur fantôme personnel ; ils enrichissent le côté subjectif ou le côté objectif de l'objet contemplé. Des flammes qui sortent du brulot ils font des hommes de feu ou des jets substantiels. Dans tous les cas, artistes et scientifiques apportent toutes leurs passions pour expliquer un trait de flamme ; ils donnent leur cœur entier pour communier avec un spectacle qui les émerveillent et qui par conséquent les inspirent.

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1949, p. 107-109.

Texte 9/

Scène 1 :

(Ce début de la pièce met en scène la souffrance d'Antiochos dû à l'indifférence de Bérénice envers son amour. Pour Titus l'empereur de Rome dont Bérénice est amoureuse, il y a obligation de choisir entre amour et règne).

Antiochos :

- Souvent ce cabinet superbe et solitaire
- Des secrets dont Titus est le dépositaire

- C'est ici quelquefois qu'il se cache à la source
- Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour
- De son appartement, cette porte est prochaine
- Et cette autre conduit dans celui de la reine.

Scène 2 :

(Présentation d'Antiochos tel qu'il sera jusqu'à la fin de la pièce : indécis, hésitant, ayant peur de ses décisions subit celles des autres. Il est désespéré chaque fois qu'il entrevoit le mariage entre Titus et Bérénice, et retrouvant espoir lorsque des obstacles s'y dressent.

Scène 3 : *(Bérénice apparaît rassurée par son espoir de pouvoir épouser Titus).*

Bérénice :

- Enfin je me dérobe à la joie importune
- De tant d'amis nouveaux que me fait la fortune
- Je suis de leur respect l'inutile longueur
- Pour chercher un ami qui me parle d'amour.

Scène 4 :

(Titus apparaît partagé entre deux forces : son amour pour Bérénice et son devoir envers Rome, Dieu, le peuple. Il prend aussi conscience de l'importance essentielle qu'a pour sa vie son amour pour Bérénice).

Titus :

- Et bien de mes desseins Rome encore incertaine
- Attends que devienne le destin de la reine
- De la reine et de moi que dit la voix publique ?
- Vous pouvez tout, aimez, cessez d'être amoureux
- La cour sera toujours du côté de vos vœux.
- Hélas ! A quel amour qu'on veut que je renonce !
- Cet amour est ardent, il faut le confesser
- Mille fois ardent que tu ne peux penser

(De cette confession Bérénice ne se doute de rien, elle dit à Titus son amour, ses inquiétudes et Titus en est bouleversé. Il charge Antiochos de dire à Bérénice qu'il tient à son règne mais en même temps qu'il l'aime et l'aimera toujours.)

- Ah prince ! Jures-lui que toujours trop fidèle
- Gémissant dans ma cour et plus exilé qu'elle
- Portant jusqu'au tombeau le nom de son amant
- Mon règne ne sera qu'un long bruissement
- Adieu : ne quittez point ma princesse, ma reine
- Tout ce que de mon cœur fut l'unique désir
- Tout ce que j'aimerai jusqu'au dernier soupir

(Bérénice se laisse envahir par le désordre.)

Antiochos:

- Vient-il ?
- N'en doute point madame, il va venir
- Mais voulez-vous paraître en ce désordre extrême ?
- Laisse, laisse Phénicie, il verra son ouvrage

(N'arrivant point à convaincre Bérénice car cette dernière ne le comprenant pas, elle lui annonce son intention de se donner la mort, et Titus en est déchiré).

Titus :

- Ah Rome ! ah Bérénice ! Ah prince malheureux !

-Pourquoi suis-je empereur, pourquoi suis-je amoureux ?

(Titus n'arrivant point à concilier le destin de Rome avec celui de Bérénice ne peut sacrifier ni l'un ni l'autre, il se donnera la mort en même temps que Bérénice.)

Titus :

-Mon amour m'entraînait, et je venais peut-être

-Pour me chercher moi-même et me reconnaître

-Qu'ai-je trouvé ? Je vois la mort peinte en vos yeux

-C'en est trop ! Mais je vois le chemin par où j'en puis sortir

-Ne vous attendez point que las de tant d'alarmes

-Par un heureux hymen je tarisse vos larmes

-L'empire incompatible avec votre hyménée

-Me dit qu'après l'éclat et les pas que j'en fais

-Je dois vous épouser encore moins que jamais

-Il est, vous le savez, une plus noble voie

-Et je ne répons pas que ma main à vos yeux

-N'ensanglante à la fin nos funestes adieux

(Devant la grandeur de Titus, Bérénice trouve aussi sa véritable nature. Elle a enfin (se levant) compris le sens de la décision de Titus et s'associe volontairement à sa destinée.)

Bérénice :

-Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours

-Je veux en ce moment funeste

-Par un dernier effort couronner tout le reste

-Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus

-Adieu Seigneur ; régnez, je vous verrai plus.

Jean Racine, *Bérénice*, Paris, Claude Barbin, 1671

Texte 10/

Dans la structure de la société libérale qu'analysait Marx, la réification réduisait à l'implicite toutes les valeurs Trans-individuelles les transformant en propriétés des choses, et ne laissait comme réalité humaine, essentielle et manifeste que l'individu privé de toute liaison immédiate, concrète et consciente avec l'ensemble.

Un monde équilibré correspondant à cette structure aurait été, à la dernière limite, celui de Robinson, l'individu isolé en face d'un univers d'objets, de plantes et d'animaux (et dans lequel les autres hommes n'existent que comme salariés, ce qui est exprimé par le personnage de Vendredi). Toutefois, comme l'a observé Lukacs dans une analyse beaucoup plus avancée, l'homme ne saurait à la fois rester humain et accepter l'absence de contacts concrets et univoques avec les autres hommes, de sorte que la création humaniste qui correspond réellement à la structure réificationnelle de la société libérale était l'histoire de l'individu problématique telle qu'elle est exprimée dans la littérature occidentale depuis *Don Quichotte* jusqu'à Stendhal et Flaubert en passant par Goethe (et comme l'a montré Girard, avec certaines modifications jusqu'à Proust, et en Russie, jusqu'à Dostoïevski).

Robbe-Grillet vient de dire : le roman classique est un roman où les objets ont leur importance primordiale, mais où ils n'existent que par leurs relations avec les individus. Les deux périodes ultérieures de la société capitaliste occidentales - la période impérialiste qui se situe à peu

près entre 1912 et 1945 et la période capitaliste – se définissent sur le plan structurel par la disparition progressive de l'individu en tant que réalité essentielle pour la première, et par la constitution du monde des objets en un univers autonome dans lequel l'humain a perdu toute réalité essentielle aussi bien en tant qu'individu qu'en tant que communauté pour la seconde.

Permettez-moi de formuler ici une hypothèse qu'il sera nécessaire bien entendu de contrôler par un certain nombre de recherches ultérieures. Il me semble qu'aux deux dernières périodes de l'histoire de l'économie de la réification dans les sociétés occidentales correspondent en effet deux grandes périodes dans l'histoire des formes romanesques : celles que je caractériserai volontiers par la dissolution du personnage et dans laquelle se situent les œuvres extrêmement importantes, telles celles de Joyce, Kafka, Musil, *La nausée* de Sartre, *L'Etranger* de Camus, et très probablement une de ses manifestations les plus radicales l'œuvre de Nathalie Sarraute ; la seconde qui commence seulement à trouver son expression littéraire et dont Robbe-Grillet et un des représentants les plus authentiques et les plus brillants, étant précisément celle que marque l'apparition d'un univers autonome d'objets ayant sa propre structure et ses propres lois et à travers lequel seul peut encore s'exprimer dans une certaine mesure la réalité humaine.

En abordant maintenant l'œuvre concrète des deux romanciers, je voudrais commencer par constater, qu'écrivant à la même époque, la nôtre, ce qu'ils nous disent sur la réalité n'est peut-être pas – en dépit de tout ce qui les sépare – tellement différents.

L'opposition entre Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet réside plutôt dans ce qui les intéresse, dans ce qu'ils cherchent, que dans ce qu'ils constatent. Nathalie Sarraute est encore – dans la forme la plus poussée, la plus extrême – une romancière de la période que nous avons caractérisée comme étant celle de la dissolution du personnage. Les structures globales du monde social ne l'intéressent pas beaucoup, elle cherche partout l'humain authentique, le vécu immédiat, alors que Robbe-Grillet cherche lui aussi l'humain mais en tant qu'expression extériorisée, en tant que réalité insérée dans une structure globale.

Mais cette différence une fois formulée, leurs constations nous paraissent plus proches. En cherchant le vécu immédiat, Sarraute constate que ce vécu n'existe plus dans les extériorisations qui sont toutes presque sans exception inauthentiques, distordues et déformées. Ainsi devant cette dissolution extrême du personnage limite-t-elle l'univers de ses œuvres au seul domaine où elle peut encore trouver la réalité qui lui semble essentielle (bien que naturellement elle la trouve ici tout aussi déformée et exaspérée par l'impossibilité d'extériorisations), aux sentiments et au vécu humains extérieurs à toute expression, à ce qu'elle appelle les tropismes, la sous-conversation. En ce sens, elle me paraît (et j'espère qu'elle ne m'en voudra pas) un écrivain qui exprime un aspect essentiel de la réalité contemporaine dans une forme pour laquelle elle crée sans doute une modalité nouvelle mais qui est encore celle des écrivains de la disparition du personnage : Musil, Kafka, Joyce, dont elle se réclame d'ailleurs très souvent.

Intéressée surtout par la psychologie et les relations interhumaines, Sarraute n'est pas victime de l'illusion réifiante et garde conscience du fait que tous les aspects, même les plus faux et les plus inauthentiques des relations interhumaines, ceux qui empêchent au maximum la communication, résultent finalement d'une dégradation de l'humain, du psychique. Nous aurions voulu pouvoir ajouter qu'elle se rend compte de ce que l'autonomie croissante des objets n'est que la manifestation extérieure de cette dégradation ; mais ce serait inexact car n'accordant que très peu d'intérêt à tout ce qui est extériorisation, Sarraute n'enregistre pas le nouveau statut des objets dans la vie sociale. Il suffit de prendre à titre d'exemple parmi beaucoup d'autres les quarante pages consacrées à une poignée de porte au début du *Planétarium* ; à aucun instant l'auteur n'accorde la moindre autonomie à cette poignée. Tout est traduit d'emblée en réactions psychiques de la vieille femme, des ouvriers, du neveu, de son père, de sa mère et de leurs amis. La structure essentielle du

rapport objet-individu reste encore la même que celle du roman classique. Sarraute a seulement enregistré les transformations psychiques qui constituent le contenu de cette relation ; dans cette perspective, il n'y a pas de différence essentielle entre la fonction à l'intérieur de l'œuvre de la poignée de porte et celle de toutes les manifestations extérieures des hommes.

Inversement, Robbe-Grillet, centré sur les manifestations extérieures de la vie sociale, n'enregistre pas le caractère essentiellement humain et psychiques des relations qui sont à l'origine de la réification et de l'autonomie croissante des objets. Peut-être pourrait-on caractériser les écrits des deux auteurs en transposant au Nouveau Roman la distinction lukacsiennne entre le roman de l'idéalisme abstrait centré sur l'action extérieure du héros et son inadéquation au monde, et le roman psychologique de la désillusion centré sur l'impossibilité d'agir engendrée par une inadéquation de type complémentaire. Encore faut-il souligner que dans un cas que comme dans l'autre, ces deux types d'une même structure subissant une modification due à la disparition du personnage. Robbe-Grillet exprime cette même réalité de la société contemporaine dans une forme essentiellement nouvelle. Pour lui aussi la disparition du personnage est un fait acquis, mais il constate que ce personnage est déjà remplacé par une autre réalité autonome (laquelle n'intéresse pas Nathalie Sarraute) ; l'univers réifié des objets.

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

Texte 11/

Scène 1 : (*Hippolyte incarne l'ancien monde mis sous la menace de Phèdre. Hippolyte fuit l'être paradoxal de Phèdre*)

Hippolyte :

- Enfin, en le cherchant, je suivrai mon devoir
- Et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir
- Cet heureux temps n'est plus
- Depuis que sur ses bords les dieux ont envoyé
- La fille de Minos et Pasiphaé.

Scène 2 : (*Phèdre trouve le monde dont elle rêve, incarné dans le personnage de Hippolyte, un mari qu'elle peut aimer réellement sans commettre aucun péché ni envers la passion ni envers la gloire, un amour sans faute ni renoncement. Mais Hippolyte qui connaît bien les lois de son monde ne comprend plus rien aux desseins de Phèdre, si ce n'est quelque chose de monstrueux interdit par les lois*).

Phèdre :

- On ne voit plus deux fois le rivage des morts
- Seigneur, puisque Thésée a vu les sombres bords
- En vain vous espérez qu'un dieu vous le renvoie.

Hippolyte :

- Dieu, qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous ?
- Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux.

Phèdre :

- Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire :
- Prince, aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?

Scène 3 : (*La force d'illusion de Phèdre fait qu'Hippolyte a à la fois tort et raison, car Phèdre se condamne au nom de la recherche d'une pureté qu'elle ne peut trouver que dans l'amour*)

d'Hippolyte. Mais elle réalise qu'elle ne peut réaliser en vie ses contradictions, elle n'en voit qu'une issue : se donner la mort).

Phèdre :

-Ah ! Cruel ! Tu m'as trop entendue

-Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur

-Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur

(Oenone - personnage de la sagesse et du compromis- propose à Phèdre une solution : la fuite).

Oenone :

-Que faites-vous Madame ? Juste dieux !

-Venez, rentrez, fuyez une faute certaine.

(Phèdre ne sait pas fuir. Oenone propose à Phèdre une autre solution : régner).

Phèdre :

-Moi, régner !

-Quand sous un joug honteux, à peine que je respire

-Quand je me meurs.

Scène 4 : (Phèdre apprend de Thésée que Hippolyte est amoureux d'Aricie, amour en plus approuvé par l'ordre du monde et par les dieux qui garde ses lois).

Phèdre :

-Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence.

(Après les premières fureurs de jalousie, Phèdre comprend sa faute et son illusion. La vie possible Hippolyte et Aricie est approuvée par les dieux. Et quant à elle, elle est fautive et crime suprêmes).

Phèdre :

-Misérable ! Et je vis ! Et je soutiens la vue

-De ce sacré d'où je suis descendue !

-J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux

-Le ciel et tout l'univers est plein de mes aïeux

-Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale

-Mais que dis-je ? Mon père y tient l'arme fatale

-Le sort, dit-on la mise en ses sévères mains

-Minos juge en enfer tous les pâles humains

-Ah ! Combien frémira son ombre épouvantée

-Puisqu'il verra sa fille, à ses yeux, présentée

-Contraintes d'avouer tant de forfaits divers

-Et de crimes peut être inconnus aux enfers !

Scène 5 : (Phèdre a quitté définitivement le monde incarné par Thésée, Hippolyte, Oenone. Elle apparaît à la fin de la pièce empoisonnée, annonce à Thésée que sa présence qui trouble le monde et la clarté du soleil a définitivement cessé).

Phèdre :

-J'ai voulu vous exposer mes remords

-Par un chemin plus long descendre chez les morts

-J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines

-Un poison que Médée apporta dans Athènes

-déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu

-dans ce cœur expirant jette un froid inconnu

-Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage

-Et le Ciel et l'époux que ma présence outrage
-Et la mort à mes yeux débordant la clarté
-Rend au jour qu'ils souillent toute sa pureté

Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Claude Barbin, 1978.

Texte 12/

Pardonnez-moi mon père ! Vous disiez que ma voix vous rappellerait de la tombe ; et bien, revenez un moment à la vie pour bénir votre fille repentante. Entendez-moi. Ceci est affreux ! Votre bénédiction est la seule que je puisse recevoir ici-bas désormais. Tout le monde me hait, vous seul m'aimez. Mes enfants eux-mêmes me haïront. Emmenez-moi avec vous, je vous aimerai, je vous soignerai. Il n'entend plus, je suis folle. Elle tomba sur ses genoux, et contempla ce débris avec une expression de délire. Rien ne manque à mon malheur, dit-elle, en regardant Eugène. Monsieur de Trailles est parti laissant ici des dettes énormes, et j'ai su qu'il me trompait. Mon mari ne me pardonnera jamais, et je l'ai laissé le maître de ma fortune. J'ai perdu toutes mes illusions. Hélas ! Pour qui ai-je trahi le seul cœur (elle montra son père) où j'étais adorée ! Je l'ai méconnu, et je l'ai repoussé, je lui ai fait mille maux, infâme que je suis ! – Il le savait dit Rastignac. En ce moment, le père Goriot ouvrit les yeux, mais par l'effet d'une convulsion. Le geste qui révélait l'espoir de la comtesse ne fut pas moins horrible à voir que l'œil du mourant.

[...] Oh ! Il est bien mort, dit Bianchon en descendant. – Allons, messieurs, à table, dit madame Vauquer, la soupe va se refroidir. Les deux étudiants se mirent à côté l'un de l'autre. – Que faut-il faire maintenant ? dit Eugène à Bianchon. [...] Que le père Goriot soit crevé, tant mieux pour lui ! Si vous l'aimez, allez le garder, et laissez-nous manger tranquillement, nous autres. – Oh ! Oui, dit la veuve, tant mieux pour lui, qu'il soit mort ! Il paraît que le pauvre homme avait bien du désagrément, sa vie durant. Ce fut la seule oraison funèbre d'un être qui, pour Eugène, représentait toute la paternité. [...]

Le lendemain matin Rastignac et Bianchon furent obligés d'aller déclarer eux-mêmes le décès, qui vers midi fut constaté. Deux heures après aucun des deux gendres n'avait envoyé d'argent, personne ne s'était présenté en leur nom, et Rastignac avait été forcé déjà de payer les frais du prêtre. Sylvie ayant demandé dix franc pour ensevelir le bonhomme et le coudre dans un linceul, Eugène et Bianchon calculèrent que si les parents du mort ne voulaient se mêler de rien, ils auraient à peine de quoi pourvoir aux frais. L'étudiant en médecine se chargea donc lui-même de mettre le cadavre dans une bière de pauvre qu'il fit porter de son hôpital, où il l'eut à meilleur marché. – fais une farce à ces drôles-là, dit-il à Eugène. Va acheter un terrain, pour cinq ans au Père-Lachaise, et commande un service de troisième classe à l'église et aux Pompes-Funèbres. Si les gendres et les filles se refusent de te rembourser, tu feras graver sur la tombe : « Ci-gît monsieur Goriot, père de la comtesse de Restaud et de la baronne de Nucingen, enterré aux frais de deux étudiants. » [...]

Quand le corbillard vint, Rastignac fit remonter le cercueil, le décloua et plaça religieusement sur la poitrine du père Goriot une image qui se rapportait à un temps où ses filles Delphine et Anastasie étaient jeunes, vierges et pures et *ne raisonnaient pas*, comme il l'avait dit dans ses cris d'agonisant. Rastignac et Christophe accompagnèrent seuls avec deux croque-morts, le char qui menait le pauvre homme à Saint-Etienne-du-Mont, église peu distante de la rue Neuve-Sainte-Geneviève. Arrivé là, le corps fut présenté à une petite chapelle basse et sombre autour de

laquelle Rastignac cherche vainement les deux filles du père Goriot ou leurs maris. Il fut seul avec Christophe pour rendre hommage à un homme qui lui avait fait gagner quelques bons pourboires. En attendant les deux prêtres, l'enfant de chœur et le bedeau, Rastignac serra la main de Christophe, sans pouvoir prononcer une parole. – Oui, monsieur Rastignac, dit Christophe, c'était un brave et honnête homme, qui n'a jamais dit une parole plus haut que l'autre, qui ne nuisait à personne et n'a jamais fait de mal. Les deux prêtres, l'enfant de chœur et le bedeau vinrent et donnèrent tout ce qu'on peut avoir pour soixante-dix francs dans une époque où la religion n'est pas assez riche pour prier gratis. Les gens du clergé chantèrent un psaume, le *Libera*, le *De profundis*. Le service dura vingt minutes. Il n'y avait qu'une seule voiture de deuil pour un prêtre et un enfant de chœur, qui consentirent à recevoir avec eux Rastignac et Christophe. – Il n'y a point de suite dit le prêtre, nous pourrions aller vite afin de ne pas nous attarder, il est cinq heures et demi.

Cependant au moment où le corps fut placé dans le corbillard, deux voitures armoriées mais vides celle du Comte de Restaud et celle du Baron de Nucingen se présentèrent et suivirent le convoi jusqu'au Père-La-Chaise. A six heures, le corps du père Goriot fut descendu dans sa fosse, autour de laquelle étaient les gens de ses filles, qui disparurent avec le clergé aussitôt que fut dite la courte prière due au bonhomme pour l'argent de l'étudiant. Quand les deux fossoyeurs eurent jeté quelques pelletées de terre sur le cercueil pour le cacher, ils se relevèrent et l'un d'eux s'adressant à Rastignac lui demanda leur pourboire. Rastignac se fouilla, il n'avait plus rien, et fut forcé d'emprunter vingt sous à Christophe. Ce fait, si léger en lui-même, déterminait chez Rastignac un effet d'horrible tristesse. Le jour tombait, il n'y avait plus qu'un crépuscule qui agaçait les nerfs ; il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d'un cœur pur, une de ces larmes qui de la terre où elles tombent rejaillissent jusque dans les cieux. Il se croisa les bras et contempla les nuages. Christophe le quitta. Rastignac resté seul fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit de ces mots grandioses : « A nous deux maintenant ! ». Il revint à pied rue d'Artois, et alla dîner chez madame de Nucingen.

Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris, Edmond Werdet, 1835.

Texte 13/

Le lendemain fut pour Emma, une journée funèbre. Tout lui parut enveloppée par une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieur des choses. ; et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés. C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lassitude qui vous prend après chaque fait accompli, cette douleur enfin que vous apportent l'interruption de tout mouvement accoutumé, la cessation brusque d'une vibration prolongée.

Comme au retour de Vaubyssard, quand les quadrilles tourbillonnaient dans sa tête, elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi. Léon réapparaissait plus grand, plus beau, plus suave, plus vague, quoiqu'il fut séparé d'elle, il ne l'avait pas quitté ; il était là, et les murailles de

la maison semblaient garder son ombre. Elle ne pouvait détacher sa vue de ce tapis où il avait marché, de ces meubles vides où il s'était assis. La rivière coulait toujours, et poussait lentement ses petits flots le long de la berge glissante. Ils s'y étaient promenés bien des fois, à ce même murmure des ondes, sur les cailloux couverts de mousse. Quels bons soleils ils avaient eus ! Quelles bonnes après-midi, seuls à l'ombre, dans le fond du jardin ! Il lisait tout haut, tête nue, posé sur un tabouret de bâtons secs ; le vent frais de la prairie faisait trembler les pages du livre et les capucines de la tonnelle... Ah ! Il était parti, le seul charme de sa vie, le seul espoir possible d'une félicité ! Comment n'avait-elle pas saisi ce bonheur-là, quand il se présentait ! Pourquoi ne l'avoir pas retenu à deux mains, à deux genoux, quand il voulait s'enfuir ? Et elle se maudit de n'avoir pas aimé Léon ; elle eut soif de ses lèvres. L'envie la prit de courir le rejoindre, de se jeter dans ses bras, de lui dire : « C'est moi, je suis à toi ! » Mais Emma s'embarrassait d'avance aux difficultés de l'entreprise, et ses désirs s'augmentant d'un regret, n'en devenaient que plus actifs.

Dès lors, ce souvenir de Léon fut comme le centre de son ennui, il y pétillait plus fort que dans une steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige. Elle se précipitait vers lui, elle se blottissait contre, elle remuait délicatement ce foyer près de s'éteindre, elle allait cherchant tout autour d'elle ce qui pouvait l'aviver davantage ; et les réminiscences les plus lointaines comme les plus immédiates occasions, ce qu'elle éprouvait avec ce qu'elle imaginait, ses envies de volupté qui se dispersaient, ses projets de bonheur qui craquaient au vent comme des branchages morts, sa vertu stérile, ses espérances tombées, la litière domestique, elle ramassait tout, prenait tout, et faisait servir tout à réchauffer sa tristesse.

Cependant les flammes s'apaisèrent, soit que la provision d'elle-même s'épuisait, ou que l'entassement fût trop considérable. L'amour peu à peu s'éteignait par l'absence, le regret s'étouffait sous l'habitude ; et cette lueur d'incendie qui empourprait son ciel pâle se couvrit de plus d'ombre et s'effaça par degrés. Dans l'accomplissement de sa conscience, elle prit même les répugnances du mari pour des aspirations vers l'amant, les brûlures de la haine pour des réchauffements de la tendresse ; mais comme l'ouragan soufflait toujours, et que la passion se consuma jusqu'aux cendres, et qu'aucun secours ne vient, qu'aucun soleil ne parut, il fut de tous côtés nuit complète, et elle demeura perdue dans un froid horrible qui la traversait.

Alors les mauvais jours de Tostes recommencèrent. Elle s'estimait à présent beaucoup plus malheureuse, car elle avait l'expérience du chagrin, avec la certitude qu'il ne finirait pas.

Une femme qui s'était imposée de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies. Elle s'acheta un prie-Dieu gothique, elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles ; elle écrivit à Rouen afin d'avoir une robe de cachemire bleu, elle choisit chez Lhâteau la plus belle de ses écharpes, elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre, et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur canapé, dans cet accoutrement.

Souvent, elle variait sa coiffure ; elle la mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées ; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme.

Elle voulut apprendre l'italien : elle acheta des dictionnaires, une grammaire, une provision de papier blanc. Elle essaya des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie. La nuit, quelquefois, Charles se réveillait en sursaut, croyant qu'on venait le chercher pour un malade.

- J'y vais balbutia-t-il.

Et c'était le bruit d'une allumette qu'Emma frottait afin de rallumer la lampe. Mais il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui, toutes commencées, encombraient son armoire ; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres.

Elle avait des accès où on l'eut poussée facilement à des extravagances. Elle soutint un jour contre son mari, qu'elle boirait bien un grand demi-verre d'eau de vie, et, comme Charles eût la bêtise de l'en défier, elle avala l'eau de vie jusqu'au bout.

Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville), Emma, pourtant, ne paraissait pas joyeuse, et, d'habitude, elle gardait aux coins de la bouche cette immobile contraction qui plisse la figure des vieilles filles et celle des ambitieux déçus. Elle était pâle partout, blanche comme du linge ; la peau du nez se tirait vers les narines, ses yeux vous regardaient d'une manière vague. Pour s'être découvert trois cheveux gris sur les tempes, elle parla de sa vieillesse.

Souvent des défaillances la prenaient. Un jour même elle eut un crachement de sang, et, comme Charles s'empressait, laissant apercevoir son inquiétude :

- Ah bah ! répondit-elle, qu'est-ce que cela fait ?

Charles s'alla réfugier dans son cabinet ; et il pleura, les deux coudes sur la taule, assis dans son fauteuil de bureau. Alors il écrit à sa mère pour la prier de venir, et ils eurent ensemble de longues conférences au sujet d'Emma.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Lévy, 1857.

Texte 14/

L'œuvre est une totalité et elle gagne toujours à être éprouvée comme telle. La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ses nœuds et à ses carrefours où la texture se concentre ou se déploie. ...

Ce lecteur complet que j'imagine, tout en antennes et en regards lira donc l'œuvre en tous sens, adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs et de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaisse le centre ou les centres de convergence, le foyer où rayonnent toutes les structures et toutes les significations, ce que Claudel nomme « le patron dynamique ». Mais le lecteur sera particulièrement alerté lorsqu'il découvrira entre ces structures formelles et ces significations des zones de coïncidence, des points de suture. Car les thèmes insistants qui signalent une piste de la rêverie peuvent être en même temps des schèmes formels par la fonction qui leur est assignée dans l'organisation générale, leur situation dans le développement, leurs phrases d'affleurement ou d'immersion, de condensation ou d'alternance, leur contribution aux rythmes d'ensemble, leurs relations respectives. Aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles. Les mêmes principes secrets qui fondent et organisent la vie sous-jacente d'une création organisent aussi la composition.

Principes secrets, la composition, l'action sur les formes, les parties de la présentation, les choix techniques eux-mêmes sont commandés par les forces et les suggestions implicites qui

gouvernement obscurément l'artiste au travail. On a vu la part qu'il fallait faire à la réaction de l'œuvre sur le créateur. Ce que palpent nos antennes de lecteurs, ce sont les intentions de l'œuvre plutôt que les intentions de l'auteur.

Pour ne citer qu'un exemple pris dans les essais qui suivent. Les fenêtres et les vues plongeantes dans *Madame Bovary* constituent un thème impérieux de la rêverie de Flaubertienne, un schème morphologique, un moyen d'articulation. On peut tenir pour probable que ce thème important a échappé à la volonté constructrice et à la conscience claire de Flaubert.

Jean Rousset, *Forme et signification*, 1973, pp. 12, 15, 16.

Texte 15/

I

Verrières est abritée du côté du nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura. Les cimes brisées du verra se couvrent de neige dès les premiers froids d'octobre. Un torrent qui se précipite de la montagne traverse Verrières avant de se jeter dans le Doubs, et donne le mouvement à un grand nombre de scies à bois ; c'est une industrie fort simple et qui procure un certain bien être à la majeure partie des habitants plus paysans que bourgeois. (p.11)

II

Quand donc aurai-je contracté la bonne habitude de donner de mon âme à ces gens-là juste pour leur argent ? si je veux être estimé et d'eux et de moi-même, il faut leur montrer que c'est ma pauvreté qui est en commerce avec leur richesse, mais que mon cœur est à mille lieux de leur insolence, et placé dans une sphère trop haute pour être atteint par leurs petites marques de dédain ou de faveur. (p.78)

III

Julien prenait haleine un instant à l'ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres. Il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. L'air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme. (...) Julien debout sur son grand rocher regardait le ciel embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans les champs au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre décrivant en silence des cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement. (p.71)

IV

Dès l'arrivée de madame Derville, il sembla à Julien qu'elle était son amie ; il se hâta de lui montrer le point de vue que l'on a de l'extrémité de la nouvelle allée sous les grands noyers ; dans le fait il est égal si ce n'est supérieur à ce que la Suisse et les lacs d'Italie peuvent offrir de plus admirable. Si l'on monte la côte rapide qui commence à quelques pas de là, on arrive bientôt à de grands précipices bordés par des bois de chênes qui s'avancent presque jusqu'à la rivière. C'est sur les sommets de ces rochers coupés à pic que Julien, heureux, libre, et même quelque chose de plus, roi de la maison, conduisit les deux amies, et jouissait de leur joie pour ces aspects sublimes. (...) Le jour dans l'intervalle des leçons des enfants, il venait dans ces rochers avec le livre unique règle de sa conduite et objet ses rares transports. Il y trouvait à la fois bonheur, extase et consolation dans les moments de découragement. (p.59)

V

Enfin, il atteignit le sommet de la grande montagne, près duquel il fallait passer pour arriver par cette route de traverse, à la vallée solitaire qu'habitait Fouqué, le jeune marchand de bois son ami. Julien n'était point pressé de le voir, lui ni aucun autre être humain. Caché comme un oiseau de proie au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne il pouvait apercevoir de bien loin tout homme qui se serait approché de lui. Il découvrit une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers. Il prit sa course, et bientôt fut établi dans cette retraite. Ici, dit-il, avec des yeux brillants de joie les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l'idée de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui. Une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait : il ne voyait rien de ce qui l'entourait. Il remarqua enfin que le soleil se couchait derrière les montagnes éloignées de Beaujolais.

Pourquoi ne passerais-je pas la nuit ici ? se dit-il, j'ai du pain, et je suis libre ! Au son de ce grand mot son âme s'exalta, son hypocrisie faisait qu'il n'était pas libre même chez Fouqué. La tête appuyée sur les deux mains, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté. Sans y songer, il vit s'éteindre l'un après l'autre tous les rayons du crépuscule. (p.80)

VI

Après quinze ans de travaux, je suis sur le point de sortir de cette maison... avant de partir je veux faire quelque chose pour vous. (...) Je vous fais répétiteur pour l'Ancien et le Nouveau testament. Julien transporté de reconnaissance eut bien l'idée de se jeter à genoux et de remercier Dieu ; mais il céda à un mouvement plus vrai. Il s'approcha de l'Abbé Pirard et lui prit la main qu'il porta à ses lèvres. – Qu'est ceci ? s'écria le directeur d'un air fâché ; mais les yeux de Julien en disaient encore plus que son action. L'abbé Pirard le regardait avec étonnement tel qu'un homme qui depuis de longues années a perdu l'habitude de rencontrer des émotions délicates. Cette attention trahit le directeur ; sa voix s'altéra. – Eh bien ! oui mon enfant, je te suis attaché, le ciel sait bien que c'est malgré moi. Je devrais être juste et n'avoir ni haine ni amour pour personne. Ta carrière sera pénible. Je vois en toi quelque chose qui offense le vulgaire. La calomnie et la jalousie te poursuivront. En quelque lieu que la providence te place, tes compagnons ne te verront jamais sans te haïr ; et s'ils feignent de t'aimer, ce sera pour te haïr plus surement. A cela il n'y a qu'un remède : n'aie recours qu'à Dieu... Il y avait si longtemps que Julien n'avait entendu une voix amie, qu'il faut lui pardonner une faiblesse ; il fondit en larmes. (p.203)

VII

L'adversaire de Julien était un académicien des Inscriptions, qui, par hasard, savait le latin ; il trouva en Julien un très bon humaniste, n'eut plus la garantie de le faire rougir, et chercha réellement à l'embarrasser. Dans la chaleur du combat, Julien oublia enfin l'ameublement magnifique de la salle à manger, il en vint à exposer sur les poètes latins des idées que l'interlocuteur n'avait lues nulle part. En honnête homme il en fit honneur au jeune secrétaire. Par bonheur, on entama une discussion sur la question de savoir si Horace a été pauvre ou riche : un homme aimable, voluptueux et insouciant, faisant des vers pour s'amuser, comme Chapelle, l'ami de Molière et de La Fontaine ; ou un pauvre diable de poète lauréat suivant la cour et faisait des odes pour le jour de naissance du roi, comme Southey l'accusateur de Lord Byron. On parla de l'état de la société sous Auguste et sous Georges IV : aux deux époques, l'aristocratie était toute puissante ; mais à Rome, elle se voyait arracher le pouvoir par Mécène, qui n'était que simple chevalier ; et en Angleterre elle avait réduit Georges IV à peu près à l'état d'un doge de Venise. Cette discussion sembla tirer le marquis de l'état de torpeur où l'ennui le plongeait au commencement du dîner. Julien ne comprenait rien à ces noms modernes comme Southey, Lord Byron, George IV. Mais il n'échappa à personne que toutes les fois il était question de faits passés à Rome, et dont la connaissance pouvait se déduire des œuvres d'Horace, de Martial, de Tacite,

etc., il avait une incontestable supériorité. Julien s'empara sans façon de plusieurs idées qu'il avait apprises de l'évêque de Besançon, dans la fameuse discussion qu'il avait eue avec ce prélat. Lorsque l'on fut las de parler de poètes, la marquise qui se faisait une loi d'admirer tout ce qui amusait son mari daigna regarder Julien. (p.255)

VIII

Le cœur tremblant, mais cependant résolu de périr ou de la voir, Julien jeta de petits cailloux contre le volet ; point de réponse. Il appuya son échelle à côté contre la fenêtre et frappa lui-même contre le volet, d'abord doucement puis plus fort... Il descendit, plaça son échelle contre un des volets, remontant et passant la main dans l'ouverture en forme de cœur. (...) Il ouvrit le volet assez pour passer la tête, et en répétant à voix basse : *c'est un ami*. ... Il crut entrevoir au milieu de l'extrême obscurité comme une ombre blanche qui traversait la chambre. Enfin, il n'y eut plus de doute, il vit une ombre qui semblait s'avancer avec une extrême lenteur. Tout à coup il vit une joue qui s'appuyait à la vitre contre laquelle était son œil. (...) Un petit bruit sec se fit entendre ; l'espagnolette de la fenêtre cédait ; il poussa la croisée et sauta légèrement dans la chambre. Le fantôme blanc s'éloignait ; il lui prit les bras ; c'était une femme. (...) Il la serra dans ses bras ; elle tremblait, et avait à peine la force de le repousser. – Malheureux ! Que faites-vous ? A peine si sa voix convulsive pouvait articuler ces mots. Julien y vit l'indignation la plus vraie. – Je viens vous voir après quatorze mois d'une cruelle séparation. – après quatorze mois de séparation, je ne vous quitterai certainement pas sans vous avoir parlé. Je veux savoir tout ce que vous avez fait. Ah ! je vous ai assez aimé pour mériter cette confiance. (...) je veux tout savoir. (...)

J'ai pris congé de Monseigneur l'évêque. (...) - Quoi, vous ne retournez pas à Besançon ! Vous nous quittez pour toujours ? – Oui, répondit Julien, d'un ton résolu ; oui j'abandonne un pays où je suis oublié même de ce que j'ai le plus aimé de ma vie, et je le quitte pour ne jamais le revoir. Je vais à Paris. – Tu vas à Paris ! s'écria aussi haut Madame de Rénal montrant tout l'excès d'un trouble. (...) - Oui madame je vous quitte pour toujours, soyez heureuse ; adieu. Il fit quelques pas vers la fenêtre ; déjà il l'ouvrait. Madame de Rénal s'élança vers lui et se précipita dans ses bras. (Pp.222-227)

IX

En faisant ses réflexions, Mathilde traçait au hasard des traits de crayons sur une feuille de son album. Un des profils qu'elle venait d'achever l'étonna, la ravit : il ressemblait à Julien d'une manière frappante. C'est la voix du Ciel ! Voilà un des miracles de l'amour, s'écria-t-elle avec transport : sans m'en douter, je fais son portrait. Elle s'enfuit dans sa chambre, s'y enferma, s'appliqua beaucoup, chercha sérieusement à faire le portrait de Julien, mais elle ne peut réussir ; le profil tracé au hasard se trouva toujours le plus ressemblant ; Mathilde en fut enchantée, elle y vit une preuve évidente de la grande passion.

(...)

Julien était trop malheureux, et surtout trop agité pour deviner une manœuvre de passion aussi compliquée. (...) Plusieurs fois l'idée de suicide s'offrit à lui ; cette image était pleine de charmes, c'était comme un repos délicieux, c'était un verre d'eau glacé offert au misérable qui dans le désert meurt de soif et de chaleur. (...) Comme il regardait la fenêtre de la chambre de Mathilde, il vit à travers les persiennes qu'elle éteignait sa lumière. Il se dit : « Je vais monter avec l'échelle ne fut qu'un instant, je lui donne un baiser, un dernier baiser, je monte chez moi et je me tue : mes lèvres toucheront sa joue avant que de mourir ! Il volait en montant l'échelle, il frappe à la persienne ; après quelques instants Mathilde l'entend, ouvre la persienne. Il se jette dans la chambre plus mort que vif. – C'est donc toi ! dit-elle en se précipitant dans ses bras. (...) Qui pourra décrire l'excès de bonheur de Julien ? celui de Mathilde fut presque égal. Elle lui parlait contre elle-même, elle se dénonçait à lui. – Punis-moi de mon orgueil atroce, lui dit-elle, en le serrant dans les bras de

façon à l'étouffer ; tu es mon maître, je suis ton esclave. (...) Elle quittait ses bras pour tomber à ses pieds. Oui, tu es mon maître lui dit-elle encore ivre de bonheur et d'amour, règne à jamais sur moi, punis sévèrement ton esclave quand elle voudra se révolter. Dans un autre moment, elle s'arrache de ses bras, allume la bougie, et Julien a toutes les peines du monde à l'empêcher de se couper tout un côté de ses cheveux. – je veux me rappeler lui dit-elle, que je suis ta servante ; si jamais un exécration orgueil vient m'égarer, montre-moi ses cheveux et dis : il n'est plus question d'amour. (...) vous avez juré d'obéir, obéissez sur l'honneur.

Mais il est plus sage de supprimer la description d'un tel degré d'égarement et de félicité.

Comme dans l'obscurité, il sentit tomber quelque chose sur ses mains, c'était tout un côté des cheveux de Mathilde, qu'elle avait coupé et qu'elle lui jetait. Elle était à sa fenêtre. – Voilà ce que t'envoies ta servante, lui dit-elle assez haut, c'est le signe d'une obéissance éternelle. (pp. 362-267)

X

-Où est la lettre de Mme Rénal ? – La voici :

« Ce que je dois à la cause sacrée, de la religion et de la morale m'oblige, monsieur, à la démarche pénible que je viens accomplir auprès de vous. (...) Je suis obligée de croire que M. J.... n'a aucun principe de religion. En conscience, je suis contrainte de penser qu'un de ses moyens pour réussir dans une maison est de rechercher à séduire la femme qui a le principal crédit. Couvert par une apparence de désintéressement et par des phrases de roman, son grand et unique objet est de parvenir à disposer du maître de la maison et de sa fortune. Il laisse après lui les malheurs et les regrets éternels. (...) » Quel père voudrait donner sa fille tant chérie à un tel homme ! Adieu ! Julien sauta à bout du fiacre, et courut à sa chaise de poste arrêtée au bout de la rue. Mathilde qu'il semblait avoir oubliée, fit quelques pas pour le suivre ; mais les regards des marchands qui s'avançaient sur la porte de leurs boutiques, et desquels elle était connue, la forcèrent à rentrer précipitamment au jardin. Julien était parti pour Verrières. (...) Julien entra dans l'église neuve de Verrières. (...) En ce moment, le jeune Clerc qui servait la messe sonna pour l'élévation. Mme de Rénal baissa la tête qui un instant se trouva presque entièrement cachée par les plis de son châle. Julien ne la reconnaissait plus aussi bien ; il tira sur elle un coup un coup de pistolet et la manqua ; il tira un second coup, elle tomba. (...)

Il lui reste un ennuyeux devoir à accomplir, pensa Julien, il faut écrire à Mlle de La Mole.

« Je me suis vengé, lui disait-elle (...) Je mourrai dans deux mois. La vengeance a été atroce comme la douleur d'être séparé de vous. De ce moment, je m'interdis d'écrire ou de prononcer votre nom. Ne parlez jamais de moi, même à mon fils : le silence est la seule façon de m'honorer. (...) Permettez-moi la vérité en ce moment suprême : vous m'oublierez. Cette grande catastrophe dont je vous conseille de ne jamais ouvrir la bouche à être vivant aura épuisé pour plusieurs années tout ce que je voyais de romanesque et de trop aventureux dans votre caractère. Vous prendrez un faux nom et n'aurez pas de confident. S'il vous faut absolument le recours d'un ami, je vous lègue l'abbé Pirard.

« J. S. »

Les portes du Donjon s'ouvrirent de fort bonne heure le lendemain. Julien fut réveillé en sursaut. Ah ! bon Dieu pensa-t-il voilà mon père. Quelle scène désagréable ! Au même instant une femme vêtue en paysanne se précipita dans ses bras, il eut peine à la reconnaître. C'était Mlle de La Mole. – Méchant, je n'ai su que par ta lettre où tu étais. Ce que tu appelles ton crime, et qui n'est qu'une noble vengeance qui me montre la hauteur du cœur qui bat dans cette poitrine, je ne l'ai su qu'à Verrières... Comment ne pas voir dans toute cette façon d'agir et de parler un sentiment noble (...) Ah ! Tu es toujours l'homme supérieur que j'ai distingué ! d'abord, j'ai offert cent francs à un secrétaire de juge, qui prétendait que mon entrée dans ce Donjon était impossible. (...) Je lui

ai juré que j'étais ta femme, et j'aurai une permission pour te voir chaque jour. (...) Mathilde vit les premiers avocats du pays, qu'elle offensa en leur offrant de l'or trop crûment ; mais ils finirent par accepter. Elle arriva rapidement à cette idée, qu'en fait de choses douteuses et d'une haute portée, tout dépendait à Besançon de M. l'abbé de Frilair/ Sous le nom obscur de Mme Michelet, elle trouva d'abord d'insurmontables difficultés pour parvenir jusqu'au tout puissant congréganiste. Mais le bruit de la beauté d'une jeune marchande de modes, folle d'amour, et venue de Paris à Besançon pour consoler le jeune abbé Julien Sorel se répandait dans la ville. Mathilde courrait seule à pieds dans les rues de Besançon, elle espérait n'être pas reconnue... sa folie songeait à faire révolter le peuple pour sauver Julien marchant à la mort. (...) En sortant de l'évêché, Mathilde n'hésita pas à envoyer un courrier à Mme de Fervaques, elle conjurait sa rivale d'obtenir une lettre pour M. de Frilair écrite en entier de la main de monseigneur l'évêque. Elle alla jusqu'à la supplier d'accourir elle-même à Besançon. Ce trait fut héroïque de la part d'une âme jalouse et fière.

A peine arrivée à Besançon, Mme de Rénal écrivit de sa main à chacun des trente-six jurés : « Je ne paraîtrai plus le jour du jugement, Monsieur, parce que ma présence pourrait jeter de la défaveur sur la cause de M. Sorel. Je ne désire qu'une chose au monde et avec passion, c'est qu'il soit sauvé. (...) »

Une heure après, comme il dormait profondément, il fut réveillé par des larmes qu'il sentait couler sur sa main. (...) Il entendit un soupir singulier ; il ouvrit les yeux, c'était Mme de Rénal. – Ah ! je te revois avant que de mourir, est-ce une illusion ? s'écria-t-il en se jetant à ses pieds. Mais pardon Madame, je ne suis qu'un assassin à vos yeux, dit-il. – Monsieur... je viens vous conjurer d'appeler, je sais que vous ne voulez pas... ses sanglots l'étouffaient, elle ne pouvait parler. – Daignez me pardonner. – Si tu veux que je te pardonne, lui dit-elle en se levant et se jetant dans ses bras, appelle tout de suite de ta sentence de mort. Julien la couvrait de baisers. – Qui m'eut dit alors que j'écirais à M de La Mole cette lettre infâme ?

Qui sait ? Peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort, disait-il un jour à Fouqué. J'aimerais assez à reposer, puisque reposer est le mot, dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières. Plusieurs fois je te l'ai conté, retiré la nuit dans cette grotte, et ma vue plongeant au loin sur les plus riches provinces de France, l'ambition a enflammé mon cœur : alors c'était ma passion. (...) Fouqué passait la nuit seule dans sa chambre auprès du corps de son ami, lorsqu'à sa grande surprise, il vit entrer Mathilde. Peu d'heures auparavant il l'avait laissée à dix lieues de Besançon. Elle avait le regard et les yeux égarés. – Je veux le voir, lui dit-elle. Fouqué n'eut pas le courage de parler ni de se lever. Il lui montra du doigt un grand manteau bleu sur le plancher ; là était enveloppé ce qui restait de Julien. Elle se jeta à genoux. Le souvenir de Boniface de La Mole et de Marguerite de Navarre lui donna sans doute un courage surhumain. Ses mains tremblantes ouvrirent le manteau. Fouquet détourna les yeux. Il entendit Mathilde marcher avec précipitation dans la chambre. Elle allumait plusieurs bougies. Lorsque Fouqué eut la force de la regarder, elle avait placé sur une petite table de marbre devant elle la tête de Julien, et la baisait au front... Mathilde suivit son amant jusqu'au tombeau qu'il s'était choisi. Un grand nombre de prêtres escortaient la bière et à l'issue de tous, seule dans sa voiture drapée elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé. Arrivés ainsi vers le point le plus élevé d'une des hautes montagnes du Jura, au milieu de la nuit dans cette petite grotte magnifiquement illuminée d'un nombre infini de cierges, vingt prêtres célébrèrent le service des morts. Tous les habitants des petits villages de montagnes traversées par le convoi, l'avaient suivi, attirés par la singularité de cette étrange cérémonie. Mathilde parut au milieu d'eux en longs vêtements de deuil, et, à la fin du service, leur fit jeter plusieurs milliers de pièces de cinq francs. Restée seule avec Fouquet, elle voulut ensevelir de ses propres mains la tête de son amant. Fouqué faillit en devenir fou de douleur.

Par les soins de Mathilde, cette grotte sauvage fut ornée de marbre sculptés à grands prix en Italie. Mme de Rénal fut fidèle à sa promesse. Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie ; mais trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants. (pp. 452-508)

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830.