

JEAN-PIERRE AUBRIT  
BERNARD GENDREL

# Littérature : les mouvements et écoles littéraires



ARMAND COLIN

# Littérature : les mouvements et écoles littéraires



**JEAN-PIERRE AUBRIT  
BERNARD GENDREL**

# **Littérature : les mouvements et écoles littéraires**

**ARMAND COLIN**

Conseiller éditorial : Denis Labouret

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	 <p><b>DANGER</b> LE PHOTOCOPIAGE TUE LE LIVRE</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.</p> <p>Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--	---	--

© Armand Colin, 2019

Armand Colin est une marque de  
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff  
ISBN 978-2-200-62281-7

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# Table des matières

<b>Avant-propos</b>	<b>7</b>
<b>1. Qu'est-ce qu'un mouvement littéraire ?</b>	<b>9</b>
1. L'origine de la notion	9
2. Problèmes de terminologie	11
3. Problèmes de validité	12
4. Critères de définition	15
5. Réévaluation du passé par les mouvements littéraires	17
6. Lien aux autres arts et aux autres pays	19
7. Historicité ou transhistoricité ?	21
<b>2. L'humanisme</b>	<b>25</b>
1. L'origine de la notion	25
2. Critères de définition	27
3. Histoire du mouvement	32
4. Une école humaniste : la Pléiade	40
5. L'humanisme dans les arts	42
Vers le commentaire	43
Vers la dissertation	46
<b>3. Le baroque</b>	<b>47</b>
1. L'origine de la notion	47
2. Critères de définition	49
3. Histoire du mouvement	53
4. Un baroque mondain : la préciosité	64
5. Le baroque dans les arts	66
Vers le commentaire	68
Vers la dissertation	71
<b>4. Le classicisme</b>	<b>73</b>
1. L'origine de la notion	73
2. Critères de définition	74
3. Histoire du mouvement	79
4. Une réaction au classicisme : le rococo	87
5. Le classicisme dans les arts	89
Vers le commentaire	91
Vers la dissertation	94
<b>5. Les Lumières</b>	<b>97</b>
1. L'origine de la notion	97
2. Critères de définition	99
3. Histoire du mouvement	104
4. Un contre-courant : l'illuminisme	115

5.	Les Lumières dans les arts	117
	Vers le commentaire	119
	Vers la dissertation	122
<b>6.</b>	<b>Le romantisme</b>	<b>125</b>
1.	L'origine de la notion	125
2.	Critères de définition	127
3.	Histoire du mouvement : du préromantisme au romantisme	131
4.	Une réaction au romantisme : le Parnasse	139
5.	Le romantisme dans les arts	140
	Vers le commentaire	143
	Vers la dissertation	145
<b>7.</b>	<b>Le réalisme</b>	<b>147</b>
1.	L'origine de la notion	147
2.	Critères de définition	149
3.	Histoire du mouvement	152
4.	Un réalisme scientifique : le naturalisme	160
5.	Le réalisme en peinture	164
	Vers le commentaire	165
	Vers la dissertation	168
<b>8.</b>	<b>Le symbolisme</b>	<b>171</b>
1.	L'origine de la notion	171
2.	Critères de définition	173
3.	Histoire du mouvement	178
4.	Un mouvement proche : le décadentisme	186
5.	Le symbolisme dans les arts	189
	Vers le commentaire	192
	Vers la dissertation	194
<b>9.</b>	<b>Les avant-gardes</b>	<b>197</b>
1.	L'origine de la notion	197
2.	Critères de définition	198
3.	Histoire des mouvements d'avant-garde	202
4.	Contrepoint : les arrière-gardes au xx <sup>e</sup> siècle	212
5.	L'avant-garde dans la peinture	213
	Vers le commentaire	215
	Vers la dissertation	218
<b>10.</b>	<b>Le postmodernisme</b>	<b>219</b>
1.	L'origine de la notion	219
2.	Critères de définition	221
3.	Histoire du mouvement	223
4.	Le postmodernisme dans les arts	225
	Vers le commentaire	226
	Vers la dissertation	229
	<b>Index</b>	<b>231</b>

# Avant-propos

Certains théoriciens de la littérature, on le sait, ont eu tendance à s'intéresser aux seules structures des œuvres, oubliant parfois que celles-ci sont également en interaction avec le monde extérieur et la tradition littéraire. Il s'agissait sans doute d'une réaction normale après un siècle de critique historique héritée de Gustave Lanson. Mais, au sein même de la sphère théorique, les tenants de l'esthétique de la réception ont remis à l'honneur l'indispensable connaissance du milieu d'origine des textes et de l'histoire des formes.

L'apparition des œuvres littéraires, en réalité, est indissociable du contexte historique et esthétique dans lequel elles ont vu le jour. Est-il possible en effet de juger une tragédie de Racine sans l'inscrire dans les principes du classicisme, un roman de Maupassant sans le référer aux postulats du réalisme, un poème de Mallarmé sans le rapporter à la quête du symbolisme ? Même l'auteur le plus original, le plus éloigné des modes du temps, ne prend sa véritable dimension qu'en se dégageant de ses contemporains. L'idée de singularité présuppose obligatoirement la saisie des traits majeurs d'une époque, c'est-à-dire des courants, écoles ou mouvements qui animent, à un moment précis, la vie littéraire et artistique d'un pays.

L'objectif de cet ouvrage est bien sûr de raconter une histoire, celle des belles-lettres, de l'humanisme au postmodernisme, mais aussi de donner à tous, étudiants ou simples amateurs, les clés théoriques pour comprendre chacun des grands mouvements de notre littérature. Nos chapitres commencent donc toujours par rechercher l'origine historique des notions en jeu (« baroque », « classicisme », « Lumières », « romantisme »...), puis s'efforcent d'en donner une définition précise, avant de parcourir les moments importants de leur développement. Ils s'achèvent par des ouvertures sur les autres arts et sur quelques exercices académiques (commentaire et dissertation).

Ce livre ne se conçoit pas indépendamment de *Littérature : 150 textes théoriques et critiques* ou du *Manuel d'analyse des textes*, mais en complément indispensable de ceux-ci pour réussir dans les études de lettres ou accroître tout simplement sa culture d'honnête homme.

## CHAPITRE 1

# Qu'est-ce qu'un mouvement littéraire ?

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 PROBLÈMES DE TERMINOLOGIE

3 PROBLÈMES DE VALIDITÉ

4 CRITÈRES DE DÉFINITION

5 RÉÉVALUATION DU PASSÉ  
PAR LES MOUVEMENTS  
LITTÉRAIRES

6 LIEN AUX AUTRES ARTS ET  
AUX AUTRES PAYS

7 HISTORICITÉ OU  
TRANSHISTORICITÉ ?

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

L'expression « mouvement littéraire » apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner avant tout le mouvement général de la littérature à une période historique précise. Cette acception est encore très vivante à la fin du siècle quand Georges Pellissier écrit son *Mouvement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle* (1889) qui contient des chapitres sur le romantisme, le réalisme ou le symbolisme. Par synecdoque, le « mouvement » en vient à ne plus désigner un mouvement général mais des micro-mouvements à l'intérieur de celui-ci.

La naissance de l'idée de « mouvement littéraire », sinon de l'expression, est à situer au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Voltaire, avec son *Siècle de Louis XIV* (1751), et La Harpe, avec son *Lycée* (1798-1804), rassemblent déjà en un tout cohérent les différents auteurs de ce que l'on nommera plus tard le « classicisme ». Le « parti des philosophes », d'ailleurs très hétéroclite, est aussi, à cette époque, considéré par ses opposants comme un ensemble unifié ; et c'est tout naturellement qu'à la fin du siècle l'on parle des « Lumières » pour

1. Voir à ce propos Francis Claudon, « L'histoire littéraire : jadis, naguère, maintenant », *Neohelicon*, XXV/1, mars 1998, p. 210-211.

désigner les trois générations précédentes : Kant répond ainsi, en 1784, à la question posée par le pasteur Zöllner, « Qu'est-ce que les Lumières ? ».

À partir du moment où les auteurs romantiques se pensent et se désignent eux-mêmes comme un groupe, il devient de plus en plus courant de considérer le passé comme une succession de tendances diverses : le terme de « classicisme » naît, sous la Restauration, en opposition justement au « romantisme », et le terme « humanisme » apparaît en 1859 lié clairement à la Renaissance. L'émergence de l'histoire littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle et le besoin de dégager des périodes littéraires précises, qui ne correspondent pas obligatoirement à des délimitations historico-politiques, consacrent cette manière d'envisager la littérature. Gustave Lanson est, avec son *Histoire de la littérature française* (1894), le promoteur de classifications de ce type, et sa volonté de faire émerger l'originalité de l'écrivain de son environnement littéraire direct l'oblige à établir des synthèses sur telle ou telle époque, voire à réunir dans un même ensemble des écrivains considérés jusque-là comme indépendants :

Nos opérations principales consistent à connaître les textes littéraires, à les comparer pour distinguer l'individuel du collectif et l'original du traditionnel, à les grouper par genres, écoles et mouvements, à déterminer enfin le rapport de ces groupes à la vie intellectuelle, morale et sociale de notre pays, comme au développement de la littérature et de la civilisation européennes<sup>1</sup>.

### LE SIÈCLE DE LOUIS XIV SELON VOLTAIRE

« Oui, sans doute, ce siècle doit être cher à tous les amateurs des beaux-arts, à tous ceux que vous appelez beaux esprits ; oui, je me regarderai comme un barbare, comme un esprit faux et bas, sans culture, sans goût, quand je pourrai oublier la force majestueuse des belles scènes de Corneille, l'inimitable Racine, les belles épîtres de Boileau, et son *Art poétique* ; le nombre des fables charmantes de La Fontaine, quelques opéras de Quinault, qu'on n'a jamais pu égaler, et surtout ce génie à la fois comique et philosophe, cet homme qui en son genre est au-dessus de toute l'antiquité, ce Molière dont *le trône est vacant*. [...] Comment s'est-il pu faire que tant d'hommes, supérieurs dans tant de genres différents, aient fleuri tous ensemble dans le même âge ? Ce prodige était arrivé trois fois dans l'histoire du monde, et peut-être ne reparaitra plus<sup>2</sup>. »

1. Gustave Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire », *La Revue du mois*, octobre 1910, p. 398.

2. Voltaire, *Défense de Louis XIV* [1769], dans *Œuvres complètes*, t. XXVIII, Paris, Garnier, 1879, p. 328-329.

## 2. PROBLÈMES DE TERMINOLOGIE

La notion de mouvement littéraire, on le voit, se dégage progressivement aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles avant que l'expression elle-même ne s'impose. Mais le terme de « mouvement » est-il le plus adapté ? Le XIX<sup>e</sup> siècle connaît beaucoup d'appellations différentes pour faire référence, peu ou prou, à la même réalité : « groupe », « cénacle », « école », « génération », « période », etc. Henri Peyre a souligné les forces et faiblesses de ces différents substantifs<sup>1</sup> :

- « Groupe » et « cénacle », qui postulent une fraternité d'écrivains fréquentant les mêmes lieux et partageant les mêmes habitudes, s'appliquent bien au surréalisme, comme avant lui au romantisme : en 1829, Sainte-Beuve désigne du terme de « cénacle » l'ensemble des écrivains qui se réunissent chez Victor Hugo<sup>2</sup>, et il écrit, en 1861, un ouvrage fondateur pour l'histoire du romantisme intitulé *Chateaubriand et son groupe*. Mais il est évident que ces deux termes ne conviennent pas du tout à l'humanisme et au classicisme.
- « École », qui donne l'idée d'un maître et de disciples, voire de règles édictées avec précision, pourrait définir la Pléiade, le Parnasse ou le naturalisme mais très mal le baroque ou le romantisme.
- « Période » a le mérite de délimiter un temps précis mais ne permet pas, justement, de penser les chevauchements et les débordements : Barbey d'Aurevilly en 1874 avec *Les Diaboliques* et Edmond Rostand en 1897 avec *Cyrano de Bergerac* sont encore des représentants du romantisme.

Henri Peyre préfère le terme de « génération », utilisé abondamment par Sainte-Beuve : il en compte vingt-neuf entre 1490 et 1900, groupant les écrivains par dates de naissance. Cela permet, dit-il, de considérer avec plus de finesse les mouvements littéraires généraux : le classicisme ne serait pas ainsi un bloc intangible mais un ensemble fait de tensions et de mutations, et s'étendant sur six générations (auteurs nés entre 1585 et 1650). L'apport d'une telle analyse est indéniable pour rendre la complexité d'ensembles faussement simples ; mais son utilité ne se conçoit que dans le cadre plus ample des « mouvements », sous peine de conduire à l'émiettement. Le critère de la date de naissance des écrivains n'est d'ailleurs pas toujours

1. Voir Henri Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin et C<sup>ie</sup>, 1948.

2. On se souvient par ailleurs que, dans *La Comédie humaine* de Balzac, « le Cénacle » désigne un groupe d'intellectuels et d'écrivains réunis autour de Daniel d'Arthez.

valide : un auteur appartient-il forcément, en esprit, à sa génération ? Rien n'est moins sûr.

Les termes de « mouvement » et de « courant » renvoient à l'idée de dynamisme et participent de cette idée que la littérature n'est pas statique mais en constant renouvellement. Celui de « mouvement », surtout, pré-suppose une littérature faite d'innovations ou d'inventions régulières qui initient une série de développements et d'imitations. En cela, comme l'a remarqué Luc Fraisse à propos de Lanson<sup>1</sup>, l'histoire littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas très éloignée de la sociologie d'un Gabriel Tarde centrée sur l'imitation d'inventions appelées, au bout d'un moment, à être remplacées par de nouvelles. Le sociologue distingue en effet trois phases dans sa *Logique sociale* : la phase de chaos et de contradictions, où l'on voit l'arrivée d'idées nouvelles, la phase d'organisation, proprement inventive, où l'on prend conscience des contradictions et où l'on essaye d'« harmoniser les intérêts et les jugements », et la phase de développement, où « les tragédies, les opéras, les romans d'un art régnant se multiplient<sup>2</sup> ».

### 3. PROBLÈMES DE VALIDITÉ

Comme on le voit, la notion de « mouvement » ne va pas de soi, de même que les différents mouvements tels que l'histoire littéraire les a constitués : « humanisme », « baroque », « classicisme », « Lumières » apparaissent *a posteriori* et, du XVI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle, aucun écrivain rattaché maintenant à l'une de ces catégories ne s'est jamais pensé son représentant. On peut dire de chacun de ces mouvements ce que Jean-Marie Goulemot dit du siècle des Lumières : « Il est un espace construit à partir de notre présent, un objet de savoir avec sa durée et ses limites, et les éléments qui le composent appartiennent plus au présent qu'à ce passé dont il se donne comme la vérité<sup>3</sup>. »

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la situation semble plus aisée : il y a bien eu des écrivains pour se dire « romantiques », « réalistes », « parnassiens », « naturalistes », « symbolistes », « surréalistes », « existentialistes », etc. ; ils ont accepté ces termes, les ont parfois inventés et théorisés. Mais doit-on alors limiter le réalisme au seul Champfleury, qui a revendiqué l'appellation, et

1. Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 509-520.

2. Gabriel Tarde, *La Logique sociale* [1893], Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 1999, p. 295-297.

3. Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p. 19.

en exclure Flaubert et les Goncourt ? Faut-il s'interdire, en traitant des symbolistes, de parler de Nerval, qui ne s'est jamais vu tel ?

La question qui se pose est alors celle de la différence entre « mouvement » et « école ». Le second terme suppose une adhésion consciente et volontaire à un ensemble de principes et de valeurs, souvent autour d'un chef de file. En tant qu'« école » littéraire, le réalisme a eu ses adeptes bien définis et limités, de même que le naturalisme, le symbolisme ou le surréalisme. Mais si l'on envisage des phénomènes plus larges, rassemblant au-delà d'une simple coterie d'écrivains, il vaut mieux alors parler de « mouvement » réaliste ou de « mouvement » symboliste. Et si l'on se permet de penser Balzac comme un réaliste avant même la création du terme, pourquoi ne pas accepter, pour les siècles passés, des regroupements par analogies et ressemblances ? Le « mouvement » dépasse le simple écrivain, et il n'est pas indifférent que l'histoire littéraire soit née à l'époque où la sociologie a vu le jour. Peu importe au sociologue, comme à l'historien de la littérature, que l'individu ne soit pas conscient des liens qui l'attachent à un milieu, à une époque, à un pays : son but est justement de faire apparaître l'inconscient collectif. Les « mouvements » littéraires sont un mélange de conscient et d'inconscient collectifs, la part d'inconscient étant sans doute plus forte avant le XIX<sup>e</sup> siècle (même si l'on pourrait montrer que les humanistes ou les classiques tissaient, en connaissance de cause, des liens avec tel ou tel de leurs contemporains) et plus faible à partir du romantisme.

Parler des mouvements littéraires de la France, c'est donc accepter le postulat de départ que la littérature, de même que la société, ne se résume pas à une juxtaposition d'individus, mais que ces individus ont des liens entre eux, et que les unités qu'ils forment jouent justement un rôle sur eux en tant qu'individus.

#### L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LA SOCIOLOGIE SELON LANSON

« On montrerait ensuite, sans trop de peine, que les problèmes les plus importants de l'histoire littéraire sont des problèmes sociologiques, et que la plupart de nos travaux ont une base ou une conclusion sociologique. Que voulons-nous ? *expliquer* les œuvres ; et pouvons-nous les expliquer autrement qu'en résolvant les faits individuels en faits sociaux, en situant œuvres et hommes dans les séries sociales ? [...] Nous avons substitué partiellement à l'idée de l'individu l'idée de ses relations à divers groupes et êtres collectifs, l'idée de sa participation à des états collectifs de conscience, de goût, de mœurs. Nous avons remarqué dans sa personnalité des parties qui ne sont que les prolongements d'une vie sociale extérieure et antérieure à elle. Nous avons réduit cette personnalité à être – partiellement (pour ne pas dépasser notre connaissance par notre affirmation) – un foyer de concentration

de rayons émanés de la vie collective qui l'enveloppe. Notre étude tend à faire de l'écrivain un produit social et une expression sociale<sup>1</sup>. »

Une telle conception court bien sûr le risque d'étouffer la diversité singulière des œuvres, voire leur ambiguïté, et de placer l'histoire littéraire sous le patronage de Procuste<sup>2</sup>. Car les critères normatifs qui définissent un mouvement ne s'appliquent jamais mieux qu'aux productions moyennes, qui semblent les illustrer, et laissent souvent échapper l'originalité des œuvres pionnières ou marginales. C'est ainsi que l'œuvre romanesque de Georges Simenon, dans laquelle pourtant Gide ne voyait pas moins que l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier, a tendance à être occultée à l'heure des bilans parce qu'elle s'est élaborée à l'écart des modes et des dogmes. Jean Rousset a conscience de ce péril quand il écrit, quelque dix ans après avoir fait émerger le concept de « baroque littéraire » : « En littérature, les seuls faits réels, ce sont les œuvres et les sujets créateurs ; les catégories ne risquent-elles pas d'être toujours futiles, quand elles ne sont pas nocives<sup>3</sup> ? » S'il légitime pourtant la notion de mouvement littéraire, c'est en lui assignant avant tout une fonction heuristique.

### JEAN ROUSSET ET LA FONCTION EXPÉRIMENTALE DES MOUVEMENTS LITTÉRAIRES

« Il peut arriver que, dans une certaine phase de la réflexion et de la recherche, on ait besoin, pour atteindre les œuvres, de catégories, de critères théoriques. Bien entendu, ces critères sont heuristiques, ces catégories sont empiriques, ce sont des approximations dont la fonction peut être provisoire, des cadres favorables pour poser certains problèmes critiques ; ils ne représentent pas la fin, mais le commencement de la recherche. Nous sommes ainsi faits que nous avons besoin de schémas historiques pour organiser la réalité ; mais ces schémas ne sont pas la réalité, ils ne sont pas les œuvres, ce ne sont que des verres oculaires, des instruments d'exploration. [...] C'est qu'une nouvelle catégorie, dans la mesure où elle est une nouvelle vision, nous donne un nouveau regard ; elle modifie ou réajuste notre goût ; elle nous met en mesure de voir ce qu'auparavant nous ne voyions même pas ; elle nous fait sentir ce qui nous rebutait ou nous échappait. [...] La question importante n'est pas de poser une nouvelle étiquette sur un auteur ou une

1. Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *Revue de métaphysique et de morale*, 1904, p. 630-631.

2. Brigand de la mythologie qui ajustait les corps de ses victimes aux dimensions exactes de son lit, en étirant ce qui n'en faisait pas la taille et en coupant ce qui dépassait.

3. Jean Rousset, « Le problème du baroque littéraire français », *Trois Conférences sur le baroque français*, supplément au n° 21 des *Studi francesi*, Turin, Societa Editrice Internazionale, 1964, p. 49.

époque; [...] mais plutôt de voir comment telle œuvre réagit à sa manière aux critères nouvellement définis et si, à cette lumière, elle nous apparaît plus cohérente et plus vivante<sup>1</sup>. »

C'est ainsi que les critères du mouvement littéraire, au lieu d'enfermer le grand écrivain, qui souvent les déborde – soit qu'il les précède, soit qu'il les excède –, permettront justement de cerner sa singularité. Ils permettront par exemple de voir en Corneille un baroque *et* un classique (dans une liaison qui signifie « à la fois » ou « alternativement » et non pas « puis », selon une conception linéaire qui postulerait l'assagissement classique d'une jeunesse baroque), et de comprendre comment Baudelaire se situe au carrefour entre le romantisme (dont il est un héritier), le Parnasse (dont il est contemporain) et le symbolisme (dont il est précurseur).

#### 4. CRITÈRES DE DÉFINITION

Avant de continuer, et pour pouvoir étudier le plus clairement possible chaque mouvement littéraire depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, peut-être faut-il définir exactement l'expression de « mouvement littéraire ».

Le terme « mouvement » donne l'idée du passage de l'immobilité à la mobilité. Une chose nouvelle advient qui entraîne un dynamisme. De manière symétrique, la fin de ce dynamisme signe la fin du mouvement, le retour à une certaine immobilité. L'immobilité, c'est la tradition, que cela désigne les œuvres antérieures au mouvement ou la transformation même du mouvement, au bout d'un certain temps, en tradition. Et la tradition n'est guère que l'imitation répétée d'un certain type d'œuvres. Gabriel Tarde, dont nous avons déjà parlé, et qui a pensé, lui aussi, l'évolution artistique, distingue deux phénomènes dépendant l'un de l'autre : l'imitation et l'invention.

À l'origine du mouvement, il y aurait donc une « invention », c'est-à-dire une trouvaille qui rompt avec une imitation antérieure, tellement répétée parfois qu'elle en a perdu tout dynamisme. Cette invention génère du mouvement, met en action plusieurs écrivains qui cherchent à la reproduire, à la développer, à l'approfondir. Au bout d'un moment, qui peut être fort long, le mouvement perd en dynamisme et est remplacé par une autre invention. Ce qui est donc essentiel dans un « mouvement » est l'invention initiale, qui est invention d'un cadre — d'une *grammaire*, dit aussi Tarde (selon un principe de *substitution*, qui vise à remplacer une grammaire jugée obsolète

1. *Ibid.*, p. 49-51.

par une autre). À la suite de cette invention première, des inventions secondes vont pouvoir se développer, qui tiennent de l'imitation du principe mais aussi de l'invention des formes (Tarde parle, dans *Les Lois de l'imitation, d'augmentation, de prolifération du lexique*) :

[R]emarquons-le, après que la grammaire d'une langue est fixée, son vocabulaire ne cesse pas de s'enrichir ; au contraire, il s'augmente plus vite encore ; et, en outre, à partir de cette fixation, chaque terme importé, non seulement ne contredit pas les autres, mais encore confirme indirectement, en revêtant à son tour la même livrée grammaticale, les propositions implicites contenues en eux<sup>1</sup>.

Quand le principe premier paraît épuisé et que les œuvres en viennent seulement à se répéter, la place est libre pour une nouvelle *substitution*.

Si l'on continue à suivre Tarde, l'invention est à comprendre avant tout comme le « croisement heureux d'imitations différentes », comme l'établissement d'« un lien de moyen à fin entre deux inventions antérieures, qui, jusqu'alors, indépendantes et étrangères l'une à l'autre, circulaient séparément dans le public<sup>2</sup> ». L'invention qui lance un mouvement ne naîtrait donc pas de rien, mais d'imitations préexistantes que personne jusque-là n'avait eu l'idée de combiner. Les formalistes russes ne diront pas autre chose avec leur concept de « dominante » :

À l'intérieur d'un ensemble donné de normes poétiques générales, ou bien plus particulièrement, dans un ensemble de normes valant pour un genre poétique donné, des éléments qui étaient originellement secondaires deviennent au contraire essentiels et de premier plan. Inversement, les éléments qui étaient originellement dominants n'ont plus qu'une importance mineure et deviennent facultatifs<sup>3</sup>.

Nous pouvons donc partir de l'idée que tout mouvement est structuré par un « principe constructif » et « dynamique<sup>4</sup> » dominant, issu de la combinaison de deux imitations antérieures : l'humanisme serait, par exemple, la combinaison de la tradition chrétienne avec la tradition antique fraîchement redécouverte ; le classicisme, celle, paradoxale, de l'humanisme et de l'antihumanisme ; le romantisme, celle du sensualisme et du spiritualisme,

1. Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1895, p. 191.

2. Gabriel Tarde, *La Logique sociale*, éd. cit., p. 506-507.

3. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 148.

4. Voir Iouri Tynianov, « La notion de construction », dans *Théorie de la littérature* [1965], trad. Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965 ; réédition « Points Essais », p. 116-121.

etc. Ce « principe » est initiateur du mouvement et, en tant que tel, ouvre la voie à divers possibles et à diverses conséquences – pour reprendre les termes de Gabriel Tarde, il institue une *grammaire*, laissant la voie libre aux inventions lexicales. Une fois ces possibles exploités (phase d'*augmentation*), le mouvement ne se survit plus qu'en se répétant, ce qui le conduit à son remplacement par un autre mouvement dominant, même si rien n'empêche des imitateurs attardés de se réclamer encore de lui.

## — 5. RÉÉVALUATION DU PASSÉ PAR LES MOUVEMENTS — LITTÉRAIRES

Si l'on part du principe que les inventions et les avancées se font avant tout avec des matériaux et des traditions hérités du passé, selon le principe de combinaison présenté plus haut, il va sans dire que les représentants des différents mouvements n'ont pas manqué de se positionner par rapport aux siècles antérieurs pour saluer des modèles ou des précurseurs et légitimer leur propre démarche.

L'humanisme, par exemple, ne cesse de revendiquer ses liens avec la littérature préchrétienne. Par réaction à des siècles de latinité ecclésiale, qui ont laissé de côté tout le paganisme antique, les auteurs redécouvrent les charmes du monde ancien, se plongent dans la mythologie grecque et dans la philosophie platonicienne (Aristote, lui, avait déjà été « redécouvert » et christianisé par saint Thomas d'Aquin au XIII<sup>e</sup> siècle). La rencontre entre deux traditions n'est d'ailleurs pas toujours évidente :

Quel était le but de la vie pour les humanistes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, restés chrétiens sous leur paganisme d'emprunt ? Ils n'en savaient rien au juste ; aujourd'hui ils ne songeaient qu'à mériter le ciel, demain qu'à obtenir la gloire poétique, et tour à tour, l'entrée au Paradis ou la montée triomphale au Capitole s'offrait à leur âme comme le faite du bonheur<sup>1</sup>.

Le classicisme parvient sans doute mieux à intégrer la référence à l'Antiquité, les auteurs se trouvant dans le passé des équivalents littéraires : Boileau avec la figure d'Horace, La Fontaine avec celle d'Ésope, La Bruyère avec celle de Théophraste, Racine avec celle d'Euripide, Molière avec celle de Plaute, etc. Le baroque ne remet pas en cause la référence à la littérature gréco-latine, mais choisit dans celle-ci les œuvres jouant avec ses thématiques privilégiées comme *Les Métamorphoses* d'Ovide. Lors de la querelle

---

1. Gabriel Tarde, *La Logique sociale*, éd. cit., p. 527.

des Anciens et des Modernes, toute la question est de savoir si les auteurs contemporains sont égaux, voire supérieurs, aux auteurs de l'Antiquité. Les Modernes, comme ensuite les philosophes des Lumières, estiment supérieure la littérature du siècle de Louis XIV : il n'y a pas juste ici flagornerie envers le souverain, mais véritable pensée du progrès en art, et il n'est pas indifférent que Voltaire, en 1751, réponde au *Siècle de Louis le Grand* de Perrault (1687) par son *Siècle de Louis XIV*. Les romantiques, qui pensent leur art comme absolu et universel, se réclament d'œuvres ayant pratiqué, comme eux, le mélange des genres : Cervantès, Shakespeare, ou même ces poètes que Théophile Gautier nommait « irréguliers » à défaut de baroques... Les réalistes, quant à eux, voient des précurseurs dans les romanciers – notamment comiques et picaresques – des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'attachement à la réalité contemporaine, bien que secondaire dans ces fictions, est considéré comme une annonce du mouvement : c'est ainsi que Champfleury consacre de belles pages à Robert Challe et à ses *Illustres françaises*<sup>1</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est peut-être le surréalisme qui ordonnera le plus le passé littéraire en fonction de sa proximité avec le mouvement : dans le premier *Manifeste*, Breton célèbre tour à tour Nerval, qui « posséda à merveille *l'esprit* » dont se réclame le mouvement, Poe « surréaliste dans l'aventure », Baudelaire « surréaliste dans la morale », Rimbaud « surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs<sup>2</sup> », etc.

### LA BIBLIOTHÈQUE IDÉALE DES MOUVEMENTS LITTÉRAIRES SELON JULIEN GRACQ

« Et toute école littéraire se caractérise, certes, autant que par son apport créateur, par le filtrage neuf qu'elle opère des œuvres du passé (le surréalisme, qui semble avoir plus clairement que les autres discerné et employé les moyens de pouvoir par lesquels s'impose un « mouvement », a pris grand soin, avant même presque de commencer à produire, de publier son Index : *Lisez - ne lisez pas*, et sa généalogie idéale : *Nouveau est surréaliste dans le baiser*, etc.). Mais la proportion entre ce que chaque école apporte d'inédit, et ce qu'elle se borne à déclasser et à reclasser dans les œuvres antérieures n'est pas constante. Si on considère les grands mouvements qui ont marqué la littérature française depuis quatre siècles : le classicisme du dix-septième siècle – le mouvement philosophique du dix-huitième – le romantisme du dix-neuvième – le surréalisme du vingtième, il est clair que chaque fois la part de remise en ordre du passé va grandissant aux dépens de l'apport original (Boileau liquide avec placidité tout ce qui précède Malherbe – le surréalisme, autant sans

1. Voir Champfleury, « L'aventurier Challes », dans *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857.

2. André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 327 et 329.

doute que par ses ouvrages, s'impose à l'histoire littéraire pour avoir bouleversé de fond en comble, à sa lumière, l'antique bibliothèque poétique<sup>1</sup>). »

## 6. LIEN AUX AUTRES ARTS ET AUX AUTRES PAYS

L'une des difficultés dans le traitement des « mouvements littéraires » tient aussi dans les rapports qu'ils entretiennent avec les autres arts. Un « mouvement » se conçoit rarement coupé des autres domaines esthétiques : seuls le Parnasse et le naturalisme pourraient sembler exclusivement littéraires – et encore, il ne s'agit que d'une apparence.

Comme les formalistes russes l'ont développé, tout « principe dominant » tend à l'extension dans son propre médium mais aussi dans d'autres. Depuis les cours princières de la Renaissance, où les artistes et penseurs se trouvaient réunis autour des souverains, jusqu'à nos jours, peintres, musiciens, sculpteurs, poètes n'ont cessé de dialoguer ensemble et de s'inspirer les uns les autres. La littérature peut avoir un rôle majeur dans l'éclosion d'un mouvement, comme au temps de l'humanisme, où la redécouverte de la culture antique passe avant tout par les textes ; mais, à d'autres périodes, comme à celle du baroque, les arts plastiques sont sans doute premiers par rapport à la littérature. Il sera de toute façon important, dans cet ouvrage, de ne pas se représenter la littérature comme éloignée des autres domaines esthétiques. Si mouvement il y a, il n'emporte pas seulement la chose littéraire. Dans un texte intitulé « Saint-Yves et les poètes », Jean Rousset a brillamment montré comment l'architecture de Borromini trouvait des échos dans la poésie baroque du xvii<sup>e</sup> siècle. À Sant'Ivo alla Sapienza, le critique décrit une nef « étrangement trouble et mouvementée, zigzagante, travaillée par le heurt des droites et des courbes, par l'alternance des triangles et des demi-cercles » et d'où émane « un sentiment d'instabilité ». Mais lorsque le regard s'élève, en suivant les lignes verticales, vers la coupole, il quitte alors la « pénombre » pour la « lumière », le « mouvant » pour le « fixe », le « multiple » pour « l'Un ». Le fidèle est ainsi appelé par l'architecture à passer de la « multiplicité du sensible » à « l'unité du sacré<sup>2</sup> ». Ce mouvement proprement baroque allant de l'inconstance à la constance, Rousset le retrouve dans les poèmes de Favre, Brébeuf, Labadie, Drelin-court, mais aussi dans les oraisons de Bossuet, où « après la dissolution

1. Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 751.

2. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1968, p. 258-259.

progressive de l'univers des apparences », l'évêque de Meaux « dresse, en un coup de théâtre [...] l'«éternel roi des siècles»<sup>1</sup> ».

Le mouvement doit donc se penser en dehors de tout cloisonnement artistique, mais aussi en dehors de tout cloisonnement national. Notre objet est certes la littérature française, mais nous ne nous interdirons pas de jeter un regard, par exemple, du côté de l'Italie pour l'humanisme ou du côté de l'Allemagne et de l'Angleterre pour le romantisme, afin de mieux comprendre l'humanisme et le romantisme français. La réalité des mouvements, à quelques exceptions près, est souvent européenne – voire mondiale –, et il est instructif pour comprendre les spécificités françaises d'un mouvement d'en comprendre aussi la dimension transnationale. Francis Claudon montre bien, dans son article « L'histoire littéraire : jadis, naguère, maintenant », qu'une conception européenne du romantisme bouleverse toutes les idées reçues<sup>2</sup>. Le romantisme français naît, selon les uns, en 1820 avec les *Méditations poétiques* de Lamartine, et, selon les autres, en 1830 avec la bataille d'*Hernani*, c'est-à-dire bien après le romantisme allemand, qui voit le jour dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et bien après le romantisme anglais, puisque Shelley, Byron et Keats sont tous morts en 1830. Et si l'on admet que le romantisme est terminé en 1850, que dire alors de la production des grands compositeurs que sont Verdi (mort en 1901) et Wagner (mort en 1883) ? Pour le XVII<sup>e</sup> siècle français, la distance entre une conception purement française et une conception européenne est encore plus criante : Francis Claudon note que, dans l'histoire littéraire française, l'on conçoit habituellement l'époque baroque (de 1600 à 1660) comme le prélude du classicisme (« génération de 1660 ») ; pour Georges Pellissier, en 1859, le classicisme s'étend même du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans l'histoire littéraire allemande, en revanche, l'on parle d'un vaste ensemble baroque, dans lequel on distingue le *Frühbarock* (fin du XVI<sup>e</sup> siècle – début du XVII<sup>e</sup> siècle), le *Hochbarock* (de la guerre de Trente Ans à la mort de Louis XIV) et le *Spätbarock* (époque Régence, Lumières, style rocaille). Cet élargissement à d'autres pays permet de comprendre les passages d'une nation à l'autre et les influences par-delà les frontières : celle des romantiques allemands sur les romantiques français ou celle des poètes baroques italiens (comme Marino) sur les poètes « classiques » français (comme La Fontaine). Mais ce point de vue européen permet aussi de reconnaître la spécificité française dans ces mouvements transnationaux : le classicisme est une particularité bien nationale dans un monde extérieur baroque

1. *Ibid.*, p. 265.

2. Francis Claudon, art. cit., p. 225-227.

3. Voir Georges Pellissier, « Le classicisme », *op. cit.*, p. 1-16.

(Wölfflin parle d'ailleurs de Poussin comme d'un « réactionnaire<sup>1</sup> » revenant à l'idéal du *Cinquecento*), de même que le romantisme français qui évolue dans un contexte religieux et politique singulier, bien différent de celui de Schlegel et de Novalis. Nous suivrons donc Francis Claudon dans la mise en avant d'une culture européenne, tout en maintenant l'idée et la possibilité d'un traitement national des mouvements, nourri de la confrontation avec les pays voisins.

## 7. HISTORICITÉ OU TRANSHISTORICITÉ ?

Dans l'acception commune, un « mouvement » désigne la tendance générale de la littérature à une période donnée de l'histoire. Mais certains auteurs ont remis en cause la multiplicité des mouvements historiques, et les ont réduits à deux, qui alternent au fil des siècles : le classicisme et le baroque.

C'est Heinrich Wölfflin, disciple de Jacob Burckhardt, qui, le premier, a pensé le classique et le baroque dans une conception cyclique. Il développe, dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, cinq critères de définition de ces « mouvements ». Pour le classique : linéarité, construction par plans, forme fermée, unité multiple et clarté. Pour le baroque : picturalité, profondeur, forme ouverte, multiplicité unifiée et clair-obscur. Ces critères, Wölfflin les nomme aussi « catégories de la vision » et montre qu'ils « se conditionnent réciproquement<sup>2</sup> ». Il les retrouve à différents moments de l'histoire de l'art : aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles évidemment, mais aussi au Moyen Âge avec un gothique de la maturité, « art de caractère purement linéaire » qui s'apparente à l'art classique de la Renaissance, et un « gothique tardif » qui « recherche les effets picturaux de la forme qui vibre<sup>3</sup> » et s'apparente au baroque. L'année 1800 est vue, de même, comme un tournant entre un art pictural, celui du XVIII<sup>e</sup> siècle de Watteau et Boucher, et un art linéaire, qui recherche la forme isolée et la mesure (néoclassicisme). Wölfflin est d'ailleurs sensible à la complexité des passages d'un art à l'autre selon les époques ; l'évolution du classique vers le baroque est naturelle, celle du baroque vers le classique plus problématique :

Si la vision se détourne imperceptiblement et presque d'elle-même du plastique pour s'orienter vers le pictural, de sorte qu'on est en droit de

1. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [1915], trad. Claire et Marcel Raymond, Brionne, Gérard Montfort, « Imago Mundi », 1989, p. 118.

2. *Ibid.*, p. 260.

3. *Ibid.*, p. 265.

parler dans une certaine mesure d'une pure évolution interne, l'impulsion qui détermine le passage du pictural au plastique dépend au contraire davantage de conditions extérieures<sup>1</sup>.

Avec Wölfflin, donc, un premier exemple est donné d'une conception transhistorique des mouvements. Eugenio d'Ors doit beaucoup à l'historien d'art suisse, mais il s'en éloigne par son rejet de l'idée de cycle. Pour lui, pas de *ricorsi* à la Vico, mais des « constantes » qui s'expriment tout au long de l'histoire. Il nomme ces « constantes » des *éons*, reprenant un terme utilisé par l'École d'Alexandrie :

Un *éon*, pour les Alexandrins, signifiait une catégorie qui, malgré son caractère métaphysique, – c'est-à-dire bien qu'elle fût strictement cette catégorie, – avait cependant un développement inscrit dans le temps, avait en quelque sorte *une histoire*<sup>2</sup>.

Et Eugenio d'Ors d'ajouter : « Dans l'*éon*, le permanent a une histoire, l'éternité connaît des vicissitudes<sup>3</sup>. »

Classique et baroque ne seront plus, dès lors, des mouvements disparaissant et reparaisant à intervalles réguliers, mais des « éons » qui se retrouvent sous des formes différentes à toutes les époques. En revenant sur l'opposition entre « classique » et « romantique », le penseur espagnol remarque que la « révolution » romantique, comme toute révolution, cache en fait une « réaction » et « contient en elle l'invocation d'un précédent<sup>4</sup> ». Shakespeare, Calderón, l'« Homme de la nature » de Rousseau, Robinson Crusoé font partie des références explicites ou implicites des romantiques. Le romantisme « restaure » donc plus qu'il n'innove, et il faut, selon Eugenio d'Ors, chercher son « Ancien Testament » dans le baroque. La véritable opposition n'est plus celle du classicisme et du romantisme, mais celle du classicisme et du baroque, le romantisme n'étant « en somme qu'un épisode dans le déroulement de la constante baroque<sup>5</sup> ». Selon les époques et les pays, le baroque se manifestera donc sous différentes formes : ce sont autant d'espèces d'un même genre (*Barocchus romanus, alexandrinus, jesuiticus, romanticus...*). Comme le dit Frédéric Dassas, le « baroque » d'Eugenio d'Ors est avant tout un absolu et son esthétique un idéalisme : le classicisme

1. *Ibid.*, p. 268.

2. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1935 ; réédition « Folio Essais », p. 73.

3. *Ibid.*, p. 73-74.

4. *Ibid.*, 76.

5. *Ibid.*, p. 79.

ne peut qu'accepter une part de baroque sous peine de mort, de même que le baroque ne peut qu'accepter une part de classicisme sous peine de rester insaisissable et fuyant. Ainsi, « aucune œuvre n'est totalement baroque, parce qu'aucune n'est pur mouvement, pure liberté<sup>1</sup> ». Le baroque éternel se reflète ici ou là dans certaines œuvres, mais ces œuvres ne sont que des manifestations, des concrétisations de quelque chose qui les dépasse et qui se poursuit de siècle en siècle.

#### LA RENCONTRE DE L'ÉON BAROQUE PAR EUGENIO D'ORS

« À chacune de ces excursions aux climats et aux pays de nostalgie, le voyageur se heurte à de nouvelles apparitions plus ou moins indéçises du Baroque : il profite de telles occasions pour se renseigner au sujet de cette personne singulière. [...] Les musées et les histoires de la peinture, qu'au titre d'étudiant il visite et consulte souvent, louent hautement la beauté de l'ancienne rencontre, en retracent souvent le portrait. Des notes qu'il recueille çà et là, quelques nouvelles entrevues, alimentent ainsi peu à peu le travail d'amoureuse cristallisation. Ce travail n'est jamais aussi actif qu'aux heures où l'amoureux présent et le futur narrateur entend de la musique. Un soupçon s'élève un jour en lui : la musique tout entière, la musique de tous les temps et de toutes les écoles ne serait-elle pas baroque ?... Ne se trouverait-elle pas au service et sous la fascination du Baroque ? Il découvre ainsi la puissance de cette idée et l'enchantement qu'elle exerce. Il commence à la craindre autant qu'à l'aimer. Il devine ce que le baroquisme contient de féminité fatale, de prestige de sirène : son charme, et le trouble que ce charme communique, peuvent anéantir quelque jour les trésors d'un apprentissage du classicisme péniblement acquis<sup>2</sup>. »

Les théories de Wölfflin ou d'Eugenio d'Ors ne remettent pas fondamentalement en cause une histoire littéraire des mouvements. Que l'on choisisse le modèle du cycle ou celui de l'*éon*, les mouvements, dans leur variété, sont maintenus : rococo, néoclassicisme, romantisme, littérature fin de siècle, etc., sont évoqués et étudiés pour eux-mêmes, mais constamment rattachés, aussi, à des mouvements d'ensemble beaucoup plus vastes dont ils réinventent sans cesse les formes.

1. Frédéric Dassas, « Introduction », dans Eugenio d'Ors, *op. cit.*, p. xvi.

2. Eugenio d'Ors, *op. cit.*, p. 12.

## CHAPITRE 2

# L'humanisme

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 UNE ÉCOLE HUMANISTE : LA  
PLÉIADE

5 L'HUMANISME DANS LES ARTS

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

L'humanisme<sup>1</sup> est le terme qui s'est imposé pour désigner le mouvement intellectuel et artistique qui domine l'Europe aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Pourtant il ne se laisse pas facilement définir :

Peu de mouvements intellectuels ont laissé des traces plus profondes que l'humanisme dans les longues avenues de la culture européenne, et pourtant aucun mouvement d'une importance comparable n'est aussi peu connu de nos jours<sup>2</sup>.

Cela tient sans doute à l'apparition tardive du terme en son sens historique. Longtemps synonyme de « philanthropie », il ne trouve son acception culturelle qu'à la fin du xix<sup>e</sup> siècle (en France, il semble que ce soit dans un article de *La Revue des Deux Mondes*, en 1877), mais très vite, le concept s'élargit de nouveau en un sens philosophique.

Un fait toutefois est certain : les hommes de la Renaissance sentent et décrivent une mutation culturelle qu'ils théorisent les premiers. Rabelais fait dire à Gargantua : « Par la bonté divine, la lumière et dignité a été de mon âge rendue aux lettres, et j'y vois tel amendement que de présent à

1. Nous tenons à remercier Pierre Lyraud de l'aide qu'il nous a apportée dans l'écriture de ce chapitre.

2. Francisco Rico, *Le Rêve de l'humanisme*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'Âne d'or », 2002, p. 11.

difficulté serais reçu en la première classe des petits grimauds, moi qui en mon âge viril étais (non à tort) réputé le plus savant dudit siècle<sup>1</sup>. » Le naturaliste Pierre Belon, l'un des plus grands scientifiques de son temps, donne à la fable rabelaisienne la caution du témoignage :

[L]es esprits des hommes, qui auparavant étaient comme endormis et détenus assoupis en un profond sommeil d'ancienne ignorance, ont commencé à s'éveiller et sortir des ténèbres où si long temps étaient demeurés ensevelis, et en sortant ont jeté hors et tiré en évidence toutes espèces de bonnes disciplines : lesquelles à leur tant heureuse et désirable renaissance, tout ainsi que les nouvelles plantes après l'âpre saison de l'hiver reprennent leur vigueur à la chaleur du Soleil et sont consolées de la douceur du printemps, semblablement ayant trouvé un incomparable Mecenas et favorable restaurateur si propice, n'arrêtèrent guère à pulluler et à produire leurs bourgeons<sup>2</sup>.

Gilbert Gadoffre et Eugenio Garin ont bien analysé la réalité de la révolution culturelle qui coïncide peu ou prou en France avec le règne éclatant de François I<sup>er</sup> : la société change de façon évidente, le monde connu s'étend, la population augmente, les villes s'enrichissent et les foyers culturels se multiplient, soutenus par les inventions et les découvertes décisives qui circulent dans une Europe bouillonnante<sup>3</sup>. À cet égard, l'humanisme est tout à fait le produit du cadre plus large de la Renaissance, et les deux tendent à se confondre.

Puisque le terme humanisme est inconnu des hommes de la Renaissance, il nous faut partir de ce qu'eux-mêmes nomment « humaniste » et concevoir d'abord l'humanisme comme la production des humanistes. À l'origine, l'humaniste (l'*humanista*, en italien) est celui qui s'adonne aux *studia humanitatis* (expression de Cicéron), à l'étude et à l'enseignement des humanités, les langues et littératures latines et grecques, avec la conviction – d'une importance capitale – que cette *étude* les rend plus *humains*. C'est ce que dit nettement Étienne Dolet dans ses *Commentarii linguae latinae* (1536), en écrivant que les *studia humanitatis* « permettent mieux [que les autres arts] d'approcher de la nature ou de la dignité de l'homme ». Le travail

1. Rabelais, *Pantagruel* (1532), chap. VIII.

2. Pierre Belon du Mans, *Les Observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Égypte, Arabie et autres pays estranges*, 1553.

3. Voir Gilbert Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France des humanistes*, Genève, Droz, 1997, et Eugenio Garin, *L'Éducation de l'homme moderne* [1957], Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2003.

rend humain : cet énoncé postule la perfectibilité essentielle de l'homme, dans laquelle on peut voir l'un des premiers traits définissant l'humanisme. Érudition, travail, dignité semblent fournir les linéaments de la notion.

La critique a montré que Montaigne est le premier à employer le mot « humaniste » pour désigner une manière de penser qui n'utilise que la raison et l'expérience humaines, en tout cas hors de l'hégémonie du religieux : avant lui, l'*humanista* était celui qui participait à la refonte des savoirs (philologiques, essentiellement) ; avec lui, il est celui qui tient un discours spécifiquement humain, dans un champ de recherche proprement humain<sup>1</sup>. L'histoire du mot fait percevoir assez bien les différentes significations que l'humanisme semble revêtir : au premier chef, l'étude et l'enseignement – les deux sont également importants – des humanités, comme le rappellent tous les dictionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle ; au second chef, une attitude d'ordre philosophique qui postule une reconnaissance – ou une exaltation – des facultés *proprement* humaines et une exhortation à les travailler.

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

On remarquera d'abord l'appétit universaliste qui s'exprime chez les humanistes d'un bout à l'autre du siècle : on songe à l'érudition prodigieuse d'un Guillaume Budé qui faisait l'admiration d'Érasme (« Il n'est aucun Italien, de nos jours, assez impudent et imbu de lui-même pour se charger de disputer cette gloire à Budé et se mesurer avec lui<sup>2</sup> ») ; à Rabelais qui emboîte le pas à Guillaume Budé pour léguer le mot « encyclopédie » à la postérité ; aux *Hymnes* de Ronsard qui enserrent la connaissance la plus surprenante sur les sujets les plus divers ; à la largeur de vue de Montaigne sur tous les sujets, dans ses *Essais*. Il est vrai que l'époque est à l'acquisition de nouvelles connaissances, toutes révolutionnaires. À l'échelle du monde connu, les bibliothèques se dotent ainsi de manuscrits à la traduction desquels se livrent les érudits, participant d'une redécouverte des auteurs qu'on croyait connaître. Mais cette échelle même du monde, en surface comme en profondeur, se modifie substantiellement : les cosmographies comme celles du grand André Thevet (*Cosmographie universelle*, 1575) cadastrant le Nouveau Monde, décrivent les terres explorées, tandis que Copernic, presque au mitan du siècle, remet en cause l'architecture cosmologique raisonnée d'Aristote et des médiévaux. L'universalisme vise alors à récapituler la

1. *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Philippe Desan (dir.), article « Humaniste », Paris, Honoré Champion, 2005, p. 481.

2. Lettre d'Érasme citée par Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 66.

totalité des choses et à les accorder, les réduire à la connaissance ou au système. Il faut de ce point de vue noter l'importance fondamentale dans l'Italie du xv<sup>e</sup> siècle du néo-platonisme, diffusé largement dans la France du xvi<sup>e</sup> siècle, à travers les traductions et commentaires de Platon par Marsile Ficin : avec Platon, l'on croit pouvoir découvrir l'articulation secrète des éléments du réel<sup>1</sup>.

L'universalisme concerne donc l'homme en propre au moins à deux titres : il implique qu'il faille *positionner* l'homme au sein de la totalité des choses, mais aussi *réévaluer* l'homme, appelé à renaître dans toutes ses potentialités. L'image de l'Autre, *a fortiori* les « sauvages » du nouveau monde, tels que Montaigne les décrit dans le chapitre « Des cochés » (*Essais*, III, 6), approfondit la méditation sur l'*humanitas* et participe de cette réévaluation de l'homme. C'est dire d'emblée que l'universalisme de la connaissance va de pair avec l'universalisme philosophique. C'est peut-être le point le plus difficile de l'humanisme, et le plus crucial : l'homme doit renaître à soi, l'*humanitas* doit être ré-entendue. Qu'est-ce à dire ? Les humanistes semblent pour une part convaincus que la Renaissance est une renaissance : de « lourdes et grosses bêtes » que nous étions, « nous sommes véritablement devenus des hommes », écrit Pierre Galland dans l'oraison funèbre de François I<sup>er</sup>. L'affirmation est bien sûr polémique, mais elle est symptomatique d'un idéal : le nom d'*homme* est un produit qu'on acquiert. Se lit ici la leçon de Pétrarque, qui postulait l'accès au vrai sens de l'*humanitas* par la pratique des belles-lettres. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre la *dignitas hominis*, dont le thème court tout au long du siècle humaniste, du *De miseria humanae conditionis* du Pogge (1455) au poème de Ronsard « De l'excellence de l'esprit de l'homme » (1559). Il est clair en tout cas, comme il ressort du titre du Pogge, que la *dignité* ne peut se penser sans son corollaire, la *misère* : cela empêche de voir dans l'humanisme l'exaltation effrénée de la raison humaine et de ses capacités. L'homme, loin d'être placé sur une scène héroïque, est ramené à sa juste place, tant sur l'échelle cosmique/géographique que sur l'échelle de la substance : dépendant irrévocablement de Dieu – tout ce que l'homme a est un don qu'il faut reconnaître comme tel –, l'homme n'est pas un héros à exalter, mais une question permanente<sup>2</sup>. Les textes humanistes oscilleront donc entre un optimisme mesuré, à la mesure précisément de ce que le siècle se révèle capable de produire, et une mélancolie ou une inquiétude lucide sur la place de l'homme.

1. Voir Pierre Magnard (dir.), *Marsile Ficin : les platonismes à la Renaissance*, Paris, Vrin, coll. « Philologie et Mercure », 2001.

2. Voir Pierre Magnard, *Questions à l'humanisme*, Paris, PUF, 2000.

Deux grandes questions, face à l'universalisme, se font jour : celle de l'espace à accorder à la singularité de l'homme, et littérairement, de l'auteur, puis celle de la liberté qu'on peut reconnaître à l'homme. Ces deux thèmes se retrouvent dans tous les textes humanistes. La singularité est à bien des égards une conquête de l'humanisme : la fréquentation des textes semble accentuer chez les humanistes la conscience de la diversité des hommes, et le style de chacun, si bien que l'*imitation* dont il est souvent question doit être entendue, selon la formule de Pétrarque, comme *similitude*, non comme *identité*. En même temps, le souci du nom, lié à l'appropriation littéraire, est de plus en plus perceptible puisque l'imprimerie rend possible la multiplication du nom d'auteur, de sa publicité, confirmée par un édit de 1551 qui rend techniquement impossible l'anonymat ; ce faisant, la République des Lettres émerge peu à peu<sup>1</sup>. Quant à la seconde question, celle de la liberté, elle se complexifie dans une Europe scindée par la Réforme protestante. On peut repérer, par exemple chez Érasme, et chez Rabelais en France, une revendication du libre-arbitre, contre les excès de Luther et de Calvin, qui insistent sur la prédestination des hommes. Nulle caricature néanmoins, dans cette pensée sensible à la nuance, et Rabelais suit le mesuré Érasme, qui affirme dans l'*Hyperaspistes* : « J'approuve la doctrine de ceux qui accordent un rôle mineur au libre-arbitre, un rôle capital à la grâce<sup>2</sup>. »

Il faut insister sur le rapport des humanistes aux textes antiques, puisque c'est de ce contact érudit et profond qu'ils tirent leur nom. Ce rapport à l'Antiquité est souvent, en effet, avancé comme un trait qui définit l'humanisme, et il est incontestable que les humanistes, retraduisant au plus près les textes grecs, latins, profanes autant que chrétiens, changent du tout au tout la place que l'Antiquité occupe dans la culture de l'époque. Trois éléments au moins sont décisifs. D'abord, la retraduction des textes chrétiens apparaît comme un moyen d'évacuer les gloses médiévales qui couvrent le texte, l'obscurcissent et empêchent d'en connaître la pensée : c'est dans cet esprit que Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1537) retraduit en français le Nouveau Testament sur les textes grecs ; c'est au nom de cet idéal de transparence, également, que Rabelais critique la polyphonie des chants religieux, qui rend inintelligibles les textes<sup>3</sup>. Ensuite, la redécouverte des textes antiques profanes s'accompagne d'un goût sincère pour la langue grecque et la langue latine, voire d'une fascination linguistique qui stimule les

1. Voir Françoise Waquet et Hans Bots, *La République des Lettres*, Paris-Bruxelles, Belin-De Boeck, 1997. L'expression apparaît en latin en 1417.

2. La citation est donnée dans Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1137.

3. Voir *Gargantua*, chapitre xxvii.

écrivains à accomplir en français ce dont les langues antiques sont capables. Enfin et surtout, le contact antique fournit aux écrivains humanistes une prodigieuse abondance de sujets. Un réservoir mythique s'ouvre à eux, qu'il faut articuler avec le christianisme, ce qui ne va pas sans difficultés. En témoigne l'alternative où sont plongés les écrivains de la Pléiade, qui oscillent entre une perspective allégorique – trouver la vérité chrétienne enfouie sous les mythes tout en démystifiant les erreurs païennes – et l'admiration pour la langue mythique et les modèles antiques, redécouverts au théâtre sous l'impulsion d'Étienne Jodelle et Robert Garnier notamment.

En grande part, l'humanisme est donc une question de langue : le goût philologique des langues anciennes – le latin et le grec, mais aussi l'hébreu – va de pair avec l'affirmation de la langue nationale, pour au moins deux raisons majeures : puisqu'il en va du salut de chacun, il faut s'assurer que les textes bibliques soient traduits en langue vulgaire, ce à quoi se consacre Lefèvre d'Étaples en 1530. D'autre part, l'édit de Villers-Cotterêts de 1539 impose le français à la place du latin dans tous les actes juridiques et administratifs, pour lutter contre la dispersion des droits locaux et réduire la singularité des régionalismes. L'époque est donc au nationalisme, relayé avec force par les humanistes : Budé cherche chez le géographe Strabon la preuve que les Gaulois avaient une brillante culture littéraire tandis que Du Bellay peut écrire dans *Les Regrets* : « France, mère des arts, des armes et des lois, / Tu m'as nourri longtemps du lait de ta mamelle » (sonnet 9). Les écrivains s'inventent une mythologie nationale que reprendront les écrivains du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, tandis que les linguistes insistent sur la puissance du français, apte à rivaliser avec le grec : preuve en est le *Traité de la conformité du langage français avec le grec*, publié en 1565 par Henri Estienne. On dira donc sans aucun doute que le mouvement humaniste est un moment décisif pour la prise de conscience de l'identité française, soutenu par la personnalité extraordinaire de François I<sup>er</sup> : ses châteaux, Chambord puis Fontainebleau, incarnent l'idéal humaniste d'un roi lettré, aidant à la diffusion d'une culture qui crée la forme de la nation à venir.

Parce qu'il s'agit de former un homme nouveau, un homme plus humain, l'humanisme est enfin intimement lié à une réflexion sur la pédagogie. « Les arbres naissent arbres, même ceux qui ne portent aucun fruit ou des fruits sauvages ; les chevaux naissent chevaux, quand bien même ils seraient inutilisables ; mais les hommes, crois-moi, ne naissent point hommes, ils le deviennent, par un effort d'invention<sup>1</sup> », affirme Érasme dans son traité *De*

---

1. Plus concis, le texte latin dit *fiuntur*, « ils sont façonnés [comme tels] ». Le verbe latin désigne le modelage mais aussi, au sens figuré, l'invention.

*l'éducation des enfants* (*De pueris instituendis*, paru en 1529 et traduit en français en 1537). Il poursuivra cette réflexion tout au long de son œuvre, où il fustige l'ignorance et la brutalité des maîtres médiévaux et prône une éducation fondée sur la nature, la raison et l'expérimentation. Rabelais, dans la lettre de Gargantua à son fils (*Pantagruel*, 1532) et Montaigne dans son chapitre « De l'institution des enfants » (*Essais*, I, 26, 1570) reprendront ses principes. De leurs réflexions naît toute la pédagogie moderne, soucieuse de respecter le rythme propre de l'enfant, d'éveiller son appétit plus que de le charger d'un savoir, d'équilibrer l'exercice du corps et celui de l'esprit.

La littérature humaniste n'est donc pas réductible à une quête du savoir pour lui-même ou à un jeu avec les références antiques. Elle est l'occasion de l'apprentissage de la beauté, d'une esthétique fertile et d'une éthique capable de bâtir une humanité neuve, apte à bien vivre dans la Cité. Les humanistes puisent dans les sources antiques pour élaborer une pédagogie moderne et construire un homme idéal, sachant faire preuve à chaque moment d'une éloquence adéquate, *convenante*, et d'une vie morale exemplaire, formée à la lecture des auteurs antiques. Ainsi l'humanisme devient-il tout à la fois « instrument politique et style de vie », selon la formule de Francisco Rico<sup>1</sup>.

Synthétisons tout ce parcours en quatre traits qui définissent la littérature humaniste :

- le retour érudit aux textes et aux langues antiques, profanes comme chrétiens, pour en faire ressortir une vérité qu'on estime obscurcie par des années de gloses médiévales, ce qui mène à un goût net de la révolte et de la querelle ;
- le contact direct avec des textes qu'il faut *imiter*, à condition de bien entendre l'imitation, non pas comme une duplication du style ou de la matière, mais comme une invite à rivaliser, à partir d'un modèle commun, pour faire entendre sa voix propre ;
- l'oscillation perpétuelle entre, d'une part, une aspiration universaliste, qui prend la forme d'une condensation et d'une articulation de tous les savoirs, d'une fascination pour l'inconnu à réduire au connu ou de la conviction que l'homme même est *universel* et, d'autre part, la revendication d'une singularité, perceptible dans la figure de l'auteur qui devient primordiale ;
- l'hésitation, sensible en réalité dès le début du siècle jusqu'à sa fin, entre d'un côté l'espoir quasi utopique d'une société éclairée par les belles-lettres, d'une confiance en la place de l'homme et en ses

1. Francisco Rico, *op. cit.*, p. 59.

pouvoirs, d'un autre côté la méfiance ou l'ironie plus ou moins forte face à ces idéaux qu'on sait inaccessibles : Rabelais, Ronsard, Montaigne, ne sont pas les moindres de ceux qui laissent l'humanisme dialoguer fertilement avec le scepticisme.

### HUMANISME ET RÉFORME SOUS FRANÇOIS I<sup>ER</sup>

« On retrouve en France [...] les deux composantes de la Réforme : l'une intellectuelle et bourgeoise, l'autre populaire regroupant les mécontentements et les révoltes. La première est liée au développement de l'humanisme, à l'influence d'Érasme et de Luther, qui jusque vers 1535, se conjuguent dans l'évangélisme qui, sans souhaiter une rupture totale avec l'Église, espère en obtenir la réforme intérieure. [...] Il n'y aura pas jusque vers 1540 de frontière nette entre l'humanisme, l'évangélisme et la Réforme. Presque tous les humanistes souhaitent une réforme de l'Église ; ils sont au moins érasmiens, ils usent de leur crédit auprès de François I<sup>er</sup> et surtout de sa sœur Marguerite pour obtenir la protection des novateurs, l'arrêt des censures de la Sorbonne dont le syndic Noël Beda sera un moment exilé. Le roi soucieux de faire bénéficier la monarchie du prestige que peut apporter l'aide des intellectuels, amené par sa lutte contre l'Espagne à s'allier avec les princes protestants d'Allemagne, doit cependant céder aux pressions des forces traditionnelles de l'ordre, à la crainte des soulèvements populaires<sup>1</sup>. »

## 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

- 1374** Mort de Pétrarque.
- 1404** Christine de Pizan, *La Cité des dames*.
- 1450** Invention de l'imprimerie.
- 1450** *L'Art d'édifier*, traité d'architecture d'Alberti.
- 1482** Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*.
- 1511** Érasme, *Éloge de la Folie*.
- 1515-1547** **Règne de François I<sup>er</sup>**.
- 1516** Thomas More, *Utopia*.
- 1532** Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*.
- 1532** Rabelais, *Pantagruel*.
- 1533** Marguerite de Navarre, *Heptaméron*.
- 1535** Rabelais, *Gargantua*.
- 1539** **Ordonnance de Villers-Cotterêts**.
- 1543** Copernic, *Des révolutions des sphères célestes*.
- 1544** Maurice Scève, *Délie*.

1. Henri Weber, *Histoire littéraire de la France*, II, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 53-55.

- 1545-1563** **Concile de Trente** (Contre-Réforme).
- 1547-1559** **Règne d'Henri II.**
- 1549** Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française.*
- 1550** Théodore de Bèze, *Abraham sacrificiant.*
- 1550** Du Bellay, *L'Olive.*
- 1552** Rabelais, *Quart-Livre* (version intégrale) ; Ronsard, *Les Amours.*
- 1553** Jodelle, *Cléopâtre captive.*
- 1554** André Thevet, *Cosmographie du Levant.*
- 1555-1556** Ronsard, *Continuation et Nouvelle Continuation des Amours.*
- 1555** Louise Labé, *Œuvres.*
- 1558** Du Bellay, *Premier Livre des Antiquités de Rome ; Les Regrets.*
- 1559** **Traité de Cateau-Cambrésis.**
- 1562** Ronsard, *Discours.*
- 1562** **Massacre de Wassy** (première guerre de Religion).
- 1560-1574** **Règne de Charles IX.**
- 1563** **Édit d'Amboise.**
- 1572** **Massacre de la Saint-Barthélemy.**
- 1574-1589** **Règne d'Henri III.**
- 1577** Etienne de la Boétie, *De la servitude volontaire* (posthume).
- 1578** Ronsard, *Sonnets pour Hélène.*
- 1578** Du Bartas, *La Semaine.*
- 1578** Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.*
- 1580-1588** *Essais* de Montaigne.
- 1583** Robert Garnier, *Les Juives.*
- 1589** **Assassinat d'Henri III. Avènement d'Henri IV.**
- 1595** Edition posthume des *Essais* de Montaigne.
- 1598** **Proclamation de l'Édit de Nantes.**

Le mouvement humaniste ne peut se comprendre sans son origine italienne. Sans remonter à Dante et à *La Divine Comédie*, on peut considérer Pétrarque (1304-1374) comme un véritable fondateur. Il affirme l'importance des *studia humanitatis* et postule une réévaluation de l'homme sur l'accès à la connaissance de soi et de sa nature :

Je me demande à quoi sert de connaître la nature des bêtes sauvages, des oiseaux, des poissons, et d'ignorer ou de dédaigner la question de la nature de l'homme, la fin pour laquelle nous sommes nés, d'où nous venons, où nous allons<sup>1</sup>.

1. Pétrarque, *Mon ignorance et celle de tant d'autres* [1367-1368], trad. Juliette Bertrand revue par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 66.

Il devient aussi avec son *Canzoniere*, modulation amoureuse consacrée à la femme-fleur Laure, le modèle rivalisant avec Ovide pour la plus grande génération de poètes humanistes. Son contemporain Boccace (1313-1375) appartient à la même génération et partage avec Pétrarque l'apanage d'une révolution stylistique quasi nationaliste : c'est en toscan qu'il écrit son *Décameron*, selon un choix linguistique national que les humanistes, on l'a vu, ne vont pas abandonner. Avec Alberti, Pic de la Mirandole ou Marsile Ficin, l'humanisme atteint son sommet dans la Florence du *Quattrocento* (xv<sup>e</sup> siècle). Robert Gaguin, doyen de la Sorbonne en 1483, invite Marsile Ficin à Paris et contribue à élargir l'audience du néoplatonisme renaissant en France.

### La première génération d'humanistes du xvi<sup>e</sup> siècle (1515-1550)

Trois noms sont à associer en ce début du xvi<sup>e</sup> siècle par l'amitié qui les lie et la confiance commune qu'ils manifestent dans les capacités de l'éloquence adaptée à la praxis humaine : Érasme, né dans les Pays-Bas bourguignons et mort en Suisse (vers 1467-1536), Guillaume Budé, né et mort à Paris (1467-1540), et Jean Louis Vivès, né en Espagne et mort dans les Pays-Bas espagnols (1492-1540), qui synthétisent à eux trois la figure d'une Europe cultivant ses réseaux d'élite. C'est là, du point de vue de l'humanisme italien, le « chant du cygne », selon l'expression de Francisco Rico, mais, du point de vue de l'humanisme français, un départ renouvelé.

Érasme est capital à tous égards, aussi bien pour la récapitulation des savoirs à laquelle il se livre que pour les ouvrages d'éducation qu'il publie. *L'Éloge de la folie* (1509) donne le ton polémique et satirique qui irrigue le siècle, et permet de fustiger toutes les institutions, en particulier l'Université et ses théologiens scolastiques bavards. Au delà de la satire, Érasme est mû par un combat sincère, car la théologie scolastique n'est pas seulement inefficace, elle est encore dangereuse : il faut en revenir à la source même du christianisme, et au langage simple de Jésus et de ses apôtres. Cela impose de retrouver la langue originelle : après l'Italien Lorenzo Valla, Érasme publie dès 1505 une version annotée du Nouveau Testament. Il ne s'agit pas seulement d'être ému à la lecture de la philosophie du Christ ; il faut encore inciter les autres à s'ouvrir à l'Esprit et à s'émouvoir de l'écoute des textes. L'écart devient sensible entre l'évangélisme d'Érasme et la théologie universitaire, qui n'entend pas abandonner le privilège de son savoir. Dans cette ligne, il faut ajouter les travaux du grand Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1537) qui retraduit en français le Nouveau Testament sur les textes grecs (1523).

L'idée d'une philologie restauratrice ou purificatrice anime également la vie de Guillaume Budé, père du Collège des lecteurs royaux fondé en 1530 par François I<sup>er</sup> et, tout à la fois, helléniste, bibliothécaire royal, juriste d'exception, exégète, ambassadeur. Son *De asse* (1515), loin de n'être qu'un manuel technique sur les monnaies romaines, est plus encore une occasion de démontrer en acte l'implication pratique des humanités : la dissertation lui permet d'envisager avec un grand sens pragmatique l'économie de son temps et de proposer quelques considérations sociales et politiques. Deux textes accomplissent la pensée de Budé : d'abord le *De philologia* (1533), qui permet une nouvelle fois, en acte, de réinventer la prose néo-latine au moment même où Budé affirme la valeur d'une philologie restauratrice ; ensuite le *De transitu Hellenismi ad Christianismum* (*Le Passage de l'hellénisme au christianisme*, 1535), qui articule la connaissance des auteurs grecs et du christianisme en hiérarchisant l'un par rapport à l'autre, et en faisant du premier une étape transitoire vers les vérités du christianisme. C'est ce qui lui importe en définitive, et qu'il soutiendra toujours : la philologie même ne dure qu'un temps, et correspond aux belles années de l'éducation ; vient ensuite le temps de se consacrer à l'étude de l'Écriture sainte pour affronter convenablement la mort.

C'est une première génération brillante, qui a une influence considérable sur le modèle même du roman humaniste. La présence d'Érasme, surtout, resplendit partout : Rabelais emprunte certains de ses *Adages*, le rejoint sur l'attaque contre l'oisiveté des moines, contre la superstition, contre les pèlerinages, contre l'excès guerrier. Une lettre adressée à Érasme est sans ambiguïté :

C'est pourquoi j'ai saisi volontiers cette circonstance opportune pour m'acquitter d'un agréable devoir et vous montrer, mon père, le plus grand des humanistes [*humanissime*], de quels égards, de quelle vénération je vous entoure<sup>1</sup>.

Le premier roman de Rabelais, *Pantagruel* (1532), est déjà violent à l'égard des théologiens qui glosent abondamment les textes, à l'opposé des humanistes qui préconisent de revenir à la source : parmi les titres de la bibliothèque de saint Victor, au chapitre VII, à côté des allusions les plus scatologiques, on trouve les noms des théologiens Bricot ou Guillaume Duchesne... Il en ira de même dans *Gargantua* (1534) : on y retrouve notamment une pédagogie toute érasmiennne et, de la part du personnage Grandgousier, une attitude pacifiste qui rappelle les préconisations

1. Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 998.

d'Érasme. La même démonstration vaudrait pour le *Tiers Livre* (1546) et l'aveugle amour de soi tout érasmien dont fait preuve Panurge, ou le syncrétisme érudit que déploie vertigineusement le *Quart Livre* (1548). On ne réduira pas pour autant la part d'invention de Rabelais. Avec lui, le modèle même du roman humaniste est déjà formé : « Je ne bâtis que pierres vives, ce sont hommes », écrit-il au chapitre 6 du *Tiers Livre*. Toute son œuvre est un effort généreux pour réconcilier l'homme et le monde et aider à la formation d'un type d'homme nouveau, cultivé et libre.

### LETTRE DE GARGANTUA À PANTAGRUEL

« C'est pourquoi, mon fils, je t'engage à employer ta jeunesse à bien progresser en savoir et en vertu. Tu es à Paris, tu as ton précepteur Épistémon : l'un par un enseignement vivant et oral, l'autre par de louables exemples peuvent te former. J'entends et je veux que tu apprennes parfaitement les langues : premièrement le grec, comme le veut Quintilien, deuxièmement le latin, puis l'hébreu pour l'Écriture sainte, le chaldéen et l'arabe pour la même raison, et que tu formes ton style sur celui de Platon pour le grec, sur celui de Cicéron pour le latin. Qu'il n'y ait pas d'étude scientifique que tu ne gardes présente en ta mémoire et pour cela tu t'aideras de l'Encyclopédie universelle des auteurs qui s'en sont occupés. [...] En somme, que je voie en toi un abîme de science car, maintenant que tu deviens homme et te fais grand, il te faudra quitter la tranquillité et le repos de l'étude pour apprendre la chevalerie et les armes afin de défendre ma maison, et de secourir nos amis dans toutes leurs difficultés causées par les assauts des malfaiteurs. Et je veux que, bientôt, tu mesures tes progrès ; cela, tu ne pourras pas mieux le faire qu'en soutenant des discussions publiques, sur tous les sujets, envers et contre tous, et qu'en fréquentant les gens lettrés tant à Paris qu'ailleurs. Mais – parce que, selon le sage Salomon, Sagesse n'entre pas en âme malveillante et que science sans conscience n'est que ruine de l'âme – tu dois servir, aimer et craindre Dieu, et mettre en lui toutes tes pensées et tout ton espoir ; et par une foi nourrie de charité, tu dois être uni à lui, en sorte que tu n'en sois jamais séparé par le péché<sup>1</sup>. »

Tous les genres littéraires sont rénovés par cette première génération d'humanistes. Inspirée de Boccace, la nouvelle trouve son modèle avec l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1559, posth.) : même si elle se montre souvent sceptique à l'égard de la capacité humaine à accueillir une parole qui la dépasse, et si elle ressasse la faiblesse de l'âme, la sœur de François I<sup>er</sup> est humaniste au moins par sa connaissance des humanités et par ses idées tolérantes face aux conflits religieux. Autour de ce foyer intellectuel qu'est Lyon, où sont publiés maints textes importants, l'école

1. Rabelais, *Pantagruel* (1532), chapitre VIII, adaptation en français moderne par Guy Demerson, Paris, Le Seuil, 1973.

lyonnaise renouvelle la poésie : elle module, sur des thèmes inspirés de Pétrarque ou de l'Arioste, un amour tantôt profondément charnel avec Louise Labé (*Œuvres*, 1555), tantôt éthéré avec Maurice Scève (*Délie*, 1544), comme désincarné par un platonisme volontiers difficile. En tout cas, l'école lyonnaise offre le modèle, une fois de plus, d'une sociabilité littéraire unie par un imaginaire commun et des valeurs partagées, et une mutuelle admiration-stimulation : en témoigne la poésie de Pernette du Guillet, où l'influence de Maurice Scève se lit jusque dans l'anagramme de son nom : « Puis qu'il t'a plu de me faire connaître / Et par ta main, le VICE A SE MUER [...] »<sup>1</sup>. »

### La deuxième génération d'humanistes (1550-1575)

En 1547, François I<sup>er</sup> succombe à une septicémie : sa mort met fin au premier grand règne humaniste. Son deuxième fils, Henri II, néanmoins, ne règnera pas moins fastueusement – et Madame de La Fayette ne s'est pas trompée en plaçant la magnificence de *La Princesse de Clèves* (1678) au sein de sa cour. Au milieu du siècle, la littérature française connaît, elle aussi, un beau rayonnement. En 1552, année mémorable, tandis que sort la version intégrale du *Quart Livre*, une nouvelle génération de poètes s'affirme, avec Ronsard (premier recueil des *Amours*), Pontus de Tyard (*Dialogue de la fureur poétique*) et Jean-Antoine de Baïf (*Amours*). À ces trois noms, il convient d'ajouter celui de Joachim du Bellay, dont *L'Olive* (1549-1550) est le premier recueil de sonnets écrits en français<sup>2</sup>. Cette même année 1552, Étienne Jodelle fait représenter *L'Eugène*. Première comédie régulière du théâtre français, selon un modèle théorisé à partir des auteurs antiques, cette pièce se veut miroir de la société et est écrite en un langage simple, comme l'indique le « Bref discours pour l'intelligence de ce théâtre » de Jacques Grévin, dans l'édition de son œuvre théâtrale qui paraît en 1562.

La tragédie humaniste n'est pas en reste. Plutôt que l'*Abraham sacrifiant* que Théodore de Bèze fait représenter en 1550, et qui tient beaucoup du mystère médiéval, il faut retenir la création en 1553 de la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, première tragédie française imitée des Anciens, selon un sujet tiré de Plutarque. Avec elle, c'est un nouvel art tragique qui se fait jour, fortement inspiré du théâtre de Sénèque. Marquée par la présence de chœurs qui commentent l'action en faisant alterner lyrisme sublime et sagesse stoïcienne, elle renouvelle le sens du sacré. Ce théâtre humaniste se

1. *Rymes* (1545), v. On y reconnaît l'anagramme de MAURICE SÈVE. Le jeu se retrouve à la fin du même poème.

2. Sur ces poètes, voir p. 35, « Une école humaniste : La Pléiade ».

sépare radicalement du mystère médiéval qui glosait à l'envi sur les textes bibliques, au risque d'entretenir une représentation dangereuse de Dieu. À l'occasion, il emprunte encore ses sujets aux textes saints, mais dans une perspective historique (*Saül le Furieux* de Jean de La Taille en 1572, ou *Les Juives* de Robert Garnier en 1583) ; mais, plus souvent, il puise dans le répertoire mythologique (*Médée* de Jean de la Péruse en 1556, *Antigone* de Robert Garnier en 1580) et dans l'histoire romaine (*Marc-Antoine* de Garnier, 1578). L'imitation des modèles antiques conduit à dégager les éléments d'une dramaturgie (décor fixe peint selon les lois de la perspective, unités de temps et de lieu), qui annonce et prépare la tragédie classique du XVII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, limité au public de la Cour et des collèges, ce théâtre reste confidentiel.

### Crépuscule de l'humanisme ? (1575-1600)

Les guerres de Religion mettent-elles fin à l'humanisme ? Non, sans doute, si l'on considère la fertilité terrible de la tragédie, dont la production est à cheval sur nos deux dernières périodes, et qui apparaît comme l'expression désolée et sublime du tragique de l'histoire. Pas davantage si l'on rattache Agrippa d'Aubigné à l'humanisme réformé, du moins par son éducation conforme à la pédagogie humaniste et par son goût de la révolte, qui emporte d'un bout à l'autre, d'une vague de rage et de satire, les *Tragiques* (composés à partir de 1577). La parenté est peut-être encore plus évidente avec *Le Printemps de Diane* (composé entre 1570 et 1573), au moins en ceci qu'une veine ronsardienne y est sensible, autant qu'un *furor* qui rappelle l'inspiration sénéquienne de la tragédie humaniste.

Il faut aussi évoquer les sursauts éclatants de l'humanisme dans les vingt dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle. La tragédie humaniste présente encore quelques réussites. Dans la génération qui suit les dramaturges de la période précédente, qui continuent à produire, il faut citer Antoine de Montchrestien, né en 1575 : puisant ses sujets dans l'Antiquité historique (*Sophonisbe*, 1596) et mythologique (*Hector*, 1604), il fait entendre une autre modulation de la tragédie humaniste en laissant à ses héros une part de liberté – là où les tragédies précédentes déployaient plutôt des tableaux passionnels – et annonce le plus vivement la tragédie classique, notamment avec le spectacle des *Lacènes* en 1601. En poésie, Du Bartas livre en 1578, avec *La Semaine*, un chef-d'œuvre au succès considérable : dans cette œuvre encyclopédique, le poète retrace le récit de la création du monde à partir de la Genèse, selon un schéma ancien inauguré par saint Basile et saint Ambroise, manifestant à chaque endroit une conception sublime de la poésie à l'instar d'un Lefèvre d'Étaples. Don de Dieu, elle célèbre la beauté du

monde et rend palpable la grandeur du Créateur ; la même inspiration guide sa *Seconde Semaine*, vaste histoire universelle inachevée, en 1584.

Quatre ans plus tôt, Montaigne publie les deux premiers livres des *Essais*, avant que ne suive le troisième en 1588. On perçoit alors toute la distance qui sépare Montaigne du premier humanisme italien. Par rapport à Pic de la Mirandole, Montaigne se moque du désir de métamorphose, en raillant ceux qui veulent se « desassocier du corps<sup>1</sup> ». Ce n'est pas qu'il ne croie pas aux changements, mais ces derniers n'ont pas le sens d'un perfectionnement. En ce sens, Montaigne n'oublie ni la dignité de l'homme, ni sa misère : s'il rappelle à l'homme sa « dénéantise<sup>2</sup> », il nous exhorte à ne pas exagérer le mépris de soi, et valorise la recherche perpétuelle du vrai. Mais le produit n'est plus le même : « l'ignorance » est souvent la fin, tandis que la quête, si elle n'est pas vraiment métamorphosante, ouvre du moins à l'exploration de l'espace intérieur. De ce point de vue, l'homme universel, chez Montaigne, n'a plus du tout le sens qu'il avait chez Pic de la Mirandole ni même chez Érasme : il est universel non « parce qu'il réunirait sur sa tête toutes les perfections créées par Dieu pour les humains, mais par sa capacité d'être tout à tous par les multiples facettes de sa personnalité<sup>3</sup> ». Autre indice d'une mutation de l'humanisme chez Montaigne : la fonction du commentaire, dont la pratique est constante chez les humanistes depuis Érasme ou Budé, mais qui prend chez lui un tout autre sens :

Les *Essais* de Montaigne sont pour ainsi dire le dernier lieu du commentaire humaniste. Ils sont en même temps le premier lieu de sa transformation dans un discours autoréférentiel. [...] Les notes qu'il inscrivait autour du texte des livres imprimés de sa bibliothèque sont devenues les points de cristallisation de ses essais. Ce sont des notes privées en dehors de toute institution<sup>4</sup>.

## MONTAIGNE ET LA PEINTURE DE SOI

« Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous autres livres. Ai-je

1. *Essais*, III, 13.

2. *Essais*, II, 12.

3. Pierre Magnard, « L'homme universel », *Revue de métaphysique et de morale*, 2009/1, n° 61, p. 19-32.

4. Karl-Heinz Stierle, *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 51.

perdu mon temps de m'être rendu compte de moi si continuellement, si curieusement ? Car ceux qui se repassent par fantaisie seulement et par langue quelque heure, ne s'examinent pas si primement, ni ne se pénètrent, comme celui qui en fait son étude, son ouvrage et son métier, qui s'engage à un registre de durée, de toute sa foi, de toute sa force. [...] Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée qu'à une vie de plus riche étoffe ; chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et étrangère ; moi, le premier, par mon être universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi<sup>1</sup>. »

#### 4. UNE ÉCOLE HUMANISTE : LA PLÉIADE

On regroupe sous le nom de « Pléiade » sept poètes qui, à l'imitation de sept illustres poètes alexandrins, constituent une constellation réunie sous un programme commun – tout en laissant libre cours, bien sûr, aux singularités poétiques de chacun. Jacques Peletier du Mans (1517-1582), Joachim du Bellay (1522-1560) Pierre de Ronsard (1524-1585), Rémy Belleau (1528-1577), Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), Étienne Jodelle (1532-1573) et Pontus de Tyard (1521-1605) forment d'abord la « Brigade » avant de se donner le titre revigoré de « la Pléiade ». Issus à peu près tous de la petite noblesse, formés auprès du professeur de grec au Collège des lecteurs royaux Jean Dorat, ils partagent l'idéal de l'amitié entre gens d'élite, qu'ils accomplissent dans leurs échanges nombreux et les dédicaces croisées de leurs œuvres.

Une profession de foi commence par souder ce groupe, comme une proclamation orgueilleuse de son identité : c'est la *Défense et illustration de la langue française*, écrite en 1549 par Du Bellay sous le patronage de Jean Dorat, en réponse à l'*Art poétique* de Thomas Sébillet, paru l'année précédente. Faisant de la poésie l'expression suprême, Du Bellay veut voir forger une langue riche, inventive, savante, et pour cela il met l'accent sur le travail plus que sur l'inspiration. Faisant du passé table rase, ce manifeste qui tient du pamphlet récuse toutes les anciennes formes (ballade, rondeau, épigramme, chanson) pour leur substituer les grands genres de l'Antiquité (ode, églogue, hymne, épopée) et le genre moderne du sonnet récemment importé d'Italie.

1. Montaigne, *Les Essais*, II, 18 et III, 2 (orthographe modernisée).

Car, conformément à l'un des traits les plus constants de l'humanisme, les poètes de la Pléiade prônent la haute valeur créatrice de l'imitation, aussi bien thématique que formelle : les *topoï* inspirés des *Héroïdes* d'Ovide et du *Canzoniere* de Pétrarque se déploient dans toute leur production. Cette imitation manifeste une attitude tout à la fois révérencieuse envers les grands poètes sacrés du passé et irrévérencieuse dans la façon dont ils réinventent la matière. L'imitation en effet ne vaut pas servitude ; sans quoi, elle « ressemblerait [à] celle du singe », écrit Du Bellay<sup>1</sup>. C'est avant tout pour enrichir de créations lexicales une poésie singulière que les poètes de la Pléiade puisent à la matière antique et pétrarquiste : ainsi Ronsard, dont les *Odes* (1550) ambitionnent d'introduire en français la matière pindarique et de plier notre langue à un rythme proprement hymnique et dont les *Amours* (1552 et 1556) reprennent avec un regard amusé et un grand sens du jeu les thèmes favoris du Toscan. Les poètes de la Pléiade savent même adopter une distance ironique, voire satirique, avec le prestigieux modèle italien : Du Bellay dans l'ode *Contre les pétrarquistes*, Ronsard dans son « Odelette à sa maîtresse » ou Jodelle dans ses *Contr'Amours* (1574, posth.) dénoncent les discours artificiels et éculés du pétrarquisme et du néo-platonisme. Quant au recueil des *Regrets* (1558), qui joue avec la forme du sonnet jusqu'à la déconstruire, Du Bellay y rompt avec l'inspiration et la manière éminemment pétrarquistes de *L'Olive* (1550) pour livrer un autoportrait ironique et amer.

Car c'est sans doute une autre caractéristique des poètes de la Pléiade, que d'accorder une place éminente à l'énonciateur, voire à l'auteur, en déployant une poétique du nom qui rejoint l'une des caractéristiques majeures de la Renaissance : la signature de l'artiste, désormais reconnu dans sa singularité. Ronsard inscrit explicitement son patronyme, à deux reprises, dans le plus célèbre de ses *Sonnets pour Hélène* (1578)<sup>2</sup> ; et les sonnets des *Regrets* multiplient à l'envi les noms des amis et correspondants du poète, dessinant tout un réseau de sociabilité amicale dont la personne de Du Bellay est le centre névralgique. Nulle trace d'égotisme dans cette pratique de l'autoréférence, mais, chez ces poètes mus par une haute conscience de leur mission, la volonté de s'assurer la gloire qui seule confère l'immortalité.

1. *Défense et illustration de la langue française*, livre II, chapitre 3.

2. Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, II, 24 (« Quand vous serez bien vieille... »), v. 4 et 7.

## REJET DU MOYEN ÂGE ET ÉLOGE DE L'ANTIQUITÉ CHEZ JOACHIM DU BELLAY

« Lis donc, et relis premièrement, ô poète futur, feuillette de main nocturne et journalle les exemplaires grecs et latins, puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen : comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries, qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance. [...] Distille, avec un style coulant et non scabreux, ces pitoyables élégies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Propertius, y entremêlant quelquefois de ces fables anciennes, non petit ornement de poésie. Chante-moi ces odes, inconnues encore de la Muse française, d'un luth bien accordé au son de la lyre grecque et romaine, et qu'il n'y ait vers où n'apparaisse quelque vestige de rare et antique érudition<sup>1</sup>. »

## 5. L'HUMANISME DANS LES ARTS

Fondamentalement universaliste, l'humanisme ne laisse aucune partie de la production humaine intacte. Les humanistes du foyer italien inventent rien de moins qu'une nouvelle spatialisation et une nouvelle temporalisation de l'art qui devient « commensurable » à l'homme. Le génie de Filippo Brunelleschi (1377-1446) soutenu par les développements de son disciple Leon Battista Alberti (1404-1472) permet d'inventer la perspective. C'est Alberti qui utilise dans le *De Pictura* le terme de *commensuratio*, avec des résonances civiques et politiques : désormais, à mesure que le lieu de la représentation devient géométrisable, modélisable, appréhendé, l'histoire humaine peut véritablement *agir* sur la place de la ville. Concluons avec Daniel Arasse à « la conception politique de la perspective<sup>2</sup> », l'invention la plus décisive de l'humanisme du *Quattrocento*. La sculpture, portée par Lorenzo Ghiberti (1378-1455) puis par la figure écrasante de Michel-Ange (1475-1564), prend acte de la nouvelle commensuration de l'homme et cherche de nouvelles proportions dans sa représentation humaine.

Plus encore que pour la littérature, où l'influence étrangère passe forcément par le filtre de la langue, l'art de la Renaissance française tire directement son inspiration de l'Italie. Depuis Charles VIII, les guerres d'Italie ont provoqué la venue en France de nombre d'artistes qui ont décoré les châteaux et les hôtels particuliers ; une fois la paix établie, François I<sup>er</sup> a su

1. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* (1549), II, 4.

2. Voir Daniel Arasse, *Histoires de peinture* [2004], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2016, p. 131.

attirer les artistes les plus prestigieux, tels l'orfèvre et sculpteur Benvenuto Cellini ou Léonard de Vinci qui, avant sa mort au Clos Lucé, travailla sans doute à la conception du château de Chambord (achevé en 1537). Dans les châteaux de la Loire, la fonction défensive s'efface au profit de l'élégance esthétique et de la signification symbolique : ils sont à la fois les décors d'une vie de cour raffinée et les emblèmes de la puissance politique. Les hôtels particuliers, comme l'Hôtel Carnavalet à Paris (vers 1545), allient la grâce et la symétrie dans leur ligne architecturale. En peinture, François Clouet (1520-1572) manifeste dans ses variations mythologiques un goût qui rappelle Ronsard et ses troupes ; quant à ses nombreux portraits, ils proposent une étude pénétrante de leur modèle. Mais c'est dans l'École de Fontainebleau (1530-1570) qu'il faut chercher la projection du premier humanisme français et de ses suites, de ses contradictions et de ses bigarrures. On percevra ainsi, dans les fresques du Rosso et la splendide « Galerie de François I<sup>er</sup> », au château de Fontainebleau, l'alliance capitale du politique et de l'artistique, et un certain goût du bizarre et du spectaculaire, qui n'est pas sans évoquer la verve protéiforme de Rabelais.

En tout cas, lorsque l'art italien s'importe en France à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle, l'art est déjà maniériste, caractérisé par un goût du bizarre, de la sensualité, de l'artifice et du théâtre. On pourrait reconnaître l'approche du baroque littéraire. Mais l'on pourrait aussi considérer, dès le règne de François I<sup>er</sup>, la montée en puissance d'une sensibilité baroco-humaniste, succédant, peut-être, à l'harmonie ordonnée du premier humanisme italien.

---

## VERS LE COMMENTAIRE

---

### Ronsard (1524-1585), *Les Amours* (1552), sonnet 8.

Lorsque mon œil pour t'œillader s'amuse,  
 Le tien habile à ses traits décocher,  
 Étrangement m'empierre en un rocher,  
 Comme au regard d'une horrible Méduse.

5      Moi donc rocher, si dextrement je n'use  
 L'outil des Sœurs pour ta gloire ébaucher,  
 Qu'un seul Tuscan<sup>1</sup> est digne de toucher,  
 Non le changé, mais le changeur accuse.

---

1. Ce « Tuscan » (ou Toscan) désigne Pétrarque.

10 Las, qu'ai-je dit ? Dans un roc emmuré,  
 En te blâmant je ne suis assuré,  
 Tant j'ai grand peur des flammes de ton ire,

Et que mon chef par le feu de tes yeux  
 Soit diffamé, comme les monts d'Épire  
 Sont diffamés par les flammes des cieux.

### Éléments de commentaire

#### *Un sonnet apparemment pétrarquiste*

On pourra étudier d'abord la dimension imitative du poème, en soulignant la reprise d'au moins deux thèmes pétrarquistes (pour la première fois dans le recueil, Pétrarque est explicitement évoqué au v. 7). Ces deux thèmes donnent au sonnet sa matrice initiale.

- Le thème du regard, de « l'œillade », est souligné avec force dès le v. 2, comme blessure amoureuse. L'isotopie du feu est habilement tissée dans les deux tercets, sous la forme de deux métaphores : celle de la colère (les « flammes de ton ire », v. 11) et celle du regard (« le feu de tes yeux », v. 12). Tout suggère un amour placé sous le signe d'un embrasement hyperbolique. Indice d'une subtile ironie ?
- Le thème de Méduse. Pétrarque avait déjà employé quatre fois ce thème dans son *Canzoniere* pour désigner Laure et sa puissance de fascination, qui le transforme proprement en pierre (*petra*) inscrite au moins phoniquement dans son nom *Petra-rca*. Il en va de même pour *Pierre* de Ronsard, pétrifié à son tour, comme le Toscan, par la monstrueuse beauté de Cassandre. On commentera dans cette direction l'écriture poétique de la pétrification, de la métamorphose, soulignée à la coupe du v. 3 par le verbe « s'empierrier », puis tout au long du sonnet par la brutale participiale elliptique, jusqu'à l'agrandissement épique de l'avant-dernier vers, où le « rocher » du v. 3 est devenu « les monts d'Épire ».

#### *L'irrévérence secrète du sonnet*

L'imitation ne va pas sans l'émulation de rigueur. Loin de s'asservir à la poésie de Pétrarque, Ronsard s'en distancie explicitement en proclamant son orgueil de poète. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la comparaison majestueuse de l'avant-dernier vers : l'empierrement dont il est victime, loin de le pétrifier seulement, le métamorphose de façon sublime en montagne mythique. C'est dire la singularité de sa voix face au Toscan cité

au cœur du sonnet. Le thème amoureux s'en trouve modifié : si Pétrarque insiste sur l'aphasie que lui procure Laure (aphasie paradoxale, puisqu'elle n'empêche pas le travail poétique), Ronsard insiste plutôt sur sa part active, revendicative : significativement, le « moi » se donne à lire avec toute son intensité dès le v. 5, de même que l'emporte comme sujet la première personne du singulier dans le reste du sonnet, tandis que la deuxième se confine aux possessifs ou aux compléments. La pétrification ne le réduit pas au silence ni au néant de pierre. Au contraire, la plainte amoureuse devient une accusation : et Ronsard de souligner, dans le second quatrain, que Cassandre doit se sentir responsable si elle n'est pas correctement célébrée, et qu'une attitude plus accommodante lui vaudrait sans doute un éloge plus glorieux. L'émulation devient une révolution : Ronsard renverse la traditionnelle soumission de l'amant à l'aimée, sous couvert de pétrarquisme obéissant.

### *La dimension ludique*

Finalement, Ronsard joue avec les codes amoureux et poétiques dont il hérite, tout autant qu'avec les codes mythologiques, par une série de renversements ou d'équivoques qui manifestent bien le caractère ludique de ses sonnets. La figure de Méduse est exploitée dans toute son ambivalence : si la puissance pétrifiante semble à mettre au titre des louanges que le poète adresse à sa dame, que dire de l'immédiate palinodie à la fin du premier quatrain, où la dame est qualifiée, par le biais d'une comparaison, d'« horrible Méduse » ? Le commentateur des *Amours*, Marc-Antoine de Muret – le recueil est publié avec des éclaircissements et des commentaires dès 1553 –, relève bien, à propos de ce sonnet, l'ambivalence de Méduse, monstrueuse d'une part, mais fascinante de beauté de l'autre. C'est cette alliance des contraires, tant goûtée par les poètes, qui séduit Ronsard et sur lequel il construit l'ambivalence d'un poème mi-célébrant, mi-accusateur. Une autre palinodie concerne l'objet même de la célébration. Non seulement, en effet, le « je » s'affirme paradoxalement au moment de la souffrance de la pétrification, mais avec lui ses pouvoirs poétiques : l'empierrement est proprement une façon de devenir pierre/Pierre (de Ronsard), selon un cryptage onomastique dont sont familiers les écrivains de la Pléiade. *In fine*, la plainte amoureuse est une représentation d'une parole poétique accédant à elle-même, dont la peur première est celle de la réputation, comme le note la répétition du participe « diffamé ». Sans conteste, donc, le totem floral du poète sera un narcisse : les sonnets 20 et 157 du recueil le mettront en évidence.

## VERS LA DISSERTATION

Augustin Renaudet, historien de l'humanisme, propose cette définition du mouvement :

« On peut définir sous le nom d'humanisme une éthique de la noblesse humaine. Orientée à la fois vers l'étude et l'action, elle reconnaît, elle exalte la grandeur du génie humain, la puissance de ses créations, oppose sa force à la force brute de la nature inanimée<sup>1</sup>. »

Dans quelle mesure cette définition vous semble-t-elle s'appliquer au mouvement humaniste ?

### *Quelques pistes de réflexion*

On devra d'abord souligner la justesse de la synthèse de Renaudet, autour de deux points centraux :

- d'une part, la connexion de l'étude et de l'action, incarnée par un Guillaume Budé, inspirée par les humanismes italiens du *Quattrocento*, réservée certes à une élite de lettrés, et qui semble encore faire l'objet de l'idéal de l'éducation gargantuesque ;
- d'autre part, l'opposition entre la brutalité de la nature et la capacité de la nature humaine, idée cultivée par Pétrarque et reprise par Pic de la Mirandole avec éclat.

Mais il faudra aussi, et surtout, montrer, au sein de l'humanisme, la pluralité des voix, qui ne se laissent pas réduire à une pure exaltation confiante de l'homme : la *dignitas hominis* ne va pas sans sa *miseria*, comme le montre bien l'ironie de Rabelais. L'humanisme bien compris est aussi un anti-humanisme, en ce sens au moins où les textes insistent sur la part de l'homme insaisissable (Montaigne) et dépendante des dons de Dieu (Érasme par exemple).

### POUR ALLER PLUS LOIN

Pierre Magnard, *Questions à l'humanisme*, Paris, PUF, 2000.

Francisco Rico, *Le Rêve de l'humanisme*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'Âne d'Or », 2002.

Jean-Claude Margolin, *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

1. Augustin Renaudet, « Autour d'une définition de l'humanisme », *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, t. VI (1945), p. 7-49.

## CHAPITRE 3

# Le baroque

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 UN BAROQUE MONDAIN : LA  
PRÉCIOSITÉ

5 LE BAROQUE DANS LES ARTS

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

De tous les mouvements littéraires, le baroque est le plus problématique. Cela tient à une genèse compliquée. Ce n'est que tardivement que l'on a ressuscité ou réévalué tout un pan de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle à partir d'une catégorie esthétique qui elle-même n'a pas émergé sans peine.

Apparu au XVI<sup>e</sup> siècle dans l'*Inventaire* de Charles Quint (1531), le terme « baroque », d'origine portugaise, reste longtemps cantonné dans le domaine de la joaillerie, où il désigne des perles irrégulières. C'est ce sens-là que le *Dictionnaire de l'Académie* lui donne encore en 1694. Le XVIII<sup>e</sup> siècle élargit cette acception en un sens imagé que le *Dictionnaire de l'Académie* atteste dès 1740 : « Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque, une figure baroque. » Rien jusque-là, donc, qui réfère à l'art ou à la littérature. Dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, en plein néo-classicisme, le terme prend toutefois une acception esthétique, mais sur le mode dépréciatif, comme une infraction aux principes d'harmonie (ordre, régularité, symétrie) alors en faveur. C'est le Suisse Jacob Burckhardt qui, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, envisage le baroque comme un style artistique autonome ; encore n'y voit-il qu'une corruption de la Renaissance. Il faut attendre le tournant du XX<sup>e</sup> siècle et les travaux de son compatriote et disciple Heinrich Wölfflin<sup>1</sup> pour que le terme désigne enfin une esthétique pourvue de sa valeur propre,

1. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque* (1888) et *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915).

définie par opposition à l'art de la Renaissance autour de cinq couples d'antithèses : la couleur *vs* la ligne et le dessin ; la profondeur *vs* les plans ; la forme ouverte *vs* la forme fermée ; l'unité organique *vs* l'unité tectonique ; la clarté relative *vs* la clarté absolue.

Comme un sésame longtemps attendu, la notion fait florès après 1918, jusqu'à être proposée par Eugenio d'Ors comme l'une des deux constantes de notre sensibilité, avec le classicisme<sup>1</sup>. Son élargissement littéraire va alors de soi – du moins dans l'Europe de culture germanique et italienne. Car la France est encore réticente à l'emploi d'un terme qui paraît étranger à sa tradition. Il faut dire que le classicisme triomphant a d'emblée et pour longtemps jeté un voile d'opprobre sur les générations littéraires précédentes. Anticipant dès 1608 les préventions du demi-siècle suivant, Malherbe, en annotant un exemplaire des *Amours d'Hippolyte* de Desportes (1573), accable de sarcasmes rageurs les expressions qui lui semblent pécher contre la logique et le bon goût ; et dans son *Art poétique* (1674), Boileau ridiculise Saint-Amant pour avoir mis « les poissons aux fenêtres » en peignant le passage des Hébreux à travers la mer Rouge. Tout un pan de notre histoire littéraire sombre alors dans l'oubli, accablé d'un long mépris : l'*imperium* du classicisme sur le xvii<sup>e</sup> siècle – réduit par Voltaire au « siècle de Louis XIV » – se trouve prolongé par un certain nationalisme culturel, que le rationalisme positiviste de la bourgeoisie triomphante entérine au xix<sup>e</sup> siècle. En 1895, Lanson ne voit, dans les auteurs que nous nommons aujourd'hui baroques, que des « attardés » ou des « égarés », et jusqu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, cette période n'est désignée que par la notion de « pré-classicisme ». Certes, des esprits audacieux ont pu exhumer tel ou tel écrivain du début du xvii<sup>e</sup> : contre les « arrêts trop sévères » de Boileau, le romantique Théophile Gautier a ainsi réhabilité Théophile de Viau, Saint-Amant ou Cyrano, parmi dix portraits réunis en 1833 sous le titre *Les Grotesques*. Mais pareilles redécouvertes sont restées sporadiques et partielles, faute d'un outil théorique pour penser ces auteurs dans l'époque où ils s'inscrivaient. Le concept tout neuf du baroque va le permettre. C'est d'abord – et ce n'est bien sûr pas un hasard – le fait d'universitaires étrangers, dans les années 1930, au premier rang desquels l'Anglais Alan Boase : on lui doit la résurrection d'un pan considérable de la poésie française entre 1580 et 1630, et notamment de Jean de Sponde.

Les chercheurs francophones se saisissent alors de ce nouvel outil. Raymond Lebègue, dès les années 1940, s'intéresse au « théâtre de démesure et d'horreur » autour de 1600 et, en 1949, la *Revue des sciences humaines*

---

1. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935 (rééd. « Folio Essais ») : voir chap. 1, p. 18-19.

consacre un numéro à cette notion neuve du baroque en littérature. Mais la date clé reste la publication en 1954 de *La Littérature de l'âge baroque en France*. Avec cet ouvrage, Jean Rousset ouvre la voie à la réévaluation non plus de quelques auteurs, voire d'un genre, mais de toute une partie de notre histoire littéraire inscrite entre 1580 et 1670, à laquelle le concept de baroque donne une relative cohérence. À partir des critères esthétiques dégagés par Wölfflin, il ordonne son étude autour de deux idées forces, la métamorphose et l'ostentation, figurées dans le sous-titre de son ouvrage, *Circé et le paon*. La vogue du baroque est lancée : en 1966, le premier volume des *Figures* de Gérard Genette s'ouvre par trois études sur la poésie de Saint-Amant et de ses contemporains. En 1973, Claude-Gilbert Dubois renouvelle l'approche en abandonnant les catégories de Wölfflin pour proposer les « correspondances littéraires » des cinq « caractéristiques esthétiques » par lesquelles il définit le baroque : « le goût du monumental », « la volonté d'impressionner », « une exhibition de puissance matérielle », « l'importance des superpositions décoratives » et « le goût du singulier et de l'insolite<sup>1</sup> ». Toutefois, la notion d'un baroque littéraire français ne s'est pas imposée sans contestation ni résistance, victime sans doute des abus d'une mode et de tenaces préjugés classicisants : dans *Le Mirage baroque* (1967), Pierre Charpentrat dénonce un concept fourre-tout, et Jean Rousset lui-même a paru, un moment, douter du bien-fondé de ses premiers travaux<sup>2</sup>. Mais c'est le propre d'une catégorie définie par la mobilité incessante que d'échapper aux interprétations définitives et de relancer sans cesse la réflexion, en variant les perspectives. Didier Souiller a ainsi proposé de replacer l'étude du baroque littéraire français dans son contexte européen, quand Eugène Green, praticien et théoricien du théâtre baroque, s'est attaché à en reconstituer la diction et la mise en scène.

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

En littérature comme dans les arts plastiques, on s'accorde à voir dans le baroque la réponse tourmentée à la crise qui ébranle la civilisation européenne dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette crise est d'abord celle de la représentation du monde. *L'harmonia mundi*, figure du monde plein et fermé léguée par le Moyen Âge, s'est fissurée à la Renaissance sous l'effet d'une triple ouverture : ouverture géographique, avec les grandes

1. Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973, p. 57-59.

2. Voir « Adieu au baroque ? » dans *L'Intérieur et l'Extérieur*, op. cit.

explorations maritimes et la découverte de nouvelles terres dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle ; ouverture intellectuelle, avec la diffusion des idées et du savoir par l'imprimerie, à partir de 1455 ; ouverture scientifique, avec la révolution copernicienne qui, en substituant l'héliocentrisme au géocentrisme, fait passer l'humanité « du monde clos à l'univers infini », selon la formule d'Alexandre Koyré. Si cette triple ouverture a pu nourrir l'énergie audacieuse de la Renaissance, elle s'est conjuguée à un écroulement de l'ordre religieux nettement plus inquiétant : avec les 95 thèses de Wittenberg (1517), Luther pose les bases de la Réforme qui brise l'unité de la chrétienté, et *Le Prince* de Machiavel (1532) laïcise la politique en substituant la raison d'État à la Providence divine dans le gouvernement des hommes. Sur ce fond de rupture intellectuelle et morale, les huit guerres de Religion (1562-1598) qui déchirent le royaume de France avec une violence souvent barbare sapent définitivement la foi humaniste, qui fait place à un désarroi angoissé. Un demi-siècle plus tard, l'épisode politique de la Fronde (1648-1653), avec son lot de trahisons, de renversements de situations et de faux-semblants, achève ce travail de désorientation.

C'est ce climat qu'exprime la littérature baroque, pour laquelle le monde apparaît voué à l'inconstance et l'instabilité. « Le monde n'est qu'une branloire pérenne, affirme Montaigne. Toutes choses y branlent sans cesse, la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte, et du branle public, et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle<sup>1</sup>. » L'auteur des *Essais* rompt ainsi de manière spectaculaire avec les certitudes et l'optimisme des humanistes. Le monde se donne à appréhender comme une forme insaisissable, dont la consistance échappe au moment de la saisir : c'est le mythe de Protée dont Jean Rousset fait un des emblèmes du monde baroque, ou bien encore l'image du vent, dont Martial de Brives développe l'*énigme* (« C'est à changer toujours que jamais je ne change »).

Perdu entre les reflets trompeurs et les métamorphoses incessantes d'un univers qui a perdu son centre et sa stabilité, l'homme baroque est en proie à l'étourdissement. Le témoignage de ses sens l'égare, et lui-même arrive à douter de son identité, qui paraît perdre sa plénitude ontologique. Pour un peu il douterait de sa propre réalité : « Il n'est [pas] une seule [chose] si vide et si nécessaire que toi, qui embrasses l'univers : tu es le scrutateur sans connaissance, le magistrat sans juridiction, et après tout le badin de la farce », assène Montaigne à son lecteur<sup>2</sup>. L'eau sous ses diverses espèces

1. *Essais*, III, 2, 1588.

2. *Essais*, III, 9, « De la vanité », phrase finale.

(dans son flux et, mêlée à l'air et à la lumière, sous forme de vapeurs, brouillards, bulles, nuages, arcs-en-ciel) s'est rapidement imposée comme figuration sensible de ce vertige, de Sponde à Chassignet en passant par Tristan L'Hermite. Dans *Le Promenoir des deux amants*, celui-ci en parle comme de « cet infidèle élément », non seulement pour le danger qu'elle offre à la navigation, mais aussi, comme l'analyse Gérard Genette, pour être « le lieu de toutes les traîtrises et toutes les inconstances : dans le reflet qu'elle lui propose, Narcisse ne peut se reconnaître sans inquiétude, ni s'aimer sans danger<sup>1</sup> ».

De cette définition de la sensibilité baroque découlent plusieurs traits distinctifs de son expression littéraire :

- **Une littérature moderne.** — La littérature baroque valorise l'invention et promeut la liberté du créateur aux dépens du respect dévot de la tradition. Récusant « ces larcins, qu'on appelle imitation des auteurs anciens », Théophile de Viau proclame dans la *Première Journée* (1623) : « Il faut écrire à la moderne. Démosthène et Virgile n'ont point écrit en notre temps et nous ne saurions écrire en leur siècle. Leurs livres quand ils les firent étaient nouveaux, et nous en faisons tous les jours de vieux »<sup>2</sup>. Cette liberté est orgueilleusement revendiquée par Corneille en 1637, en pleine querelle du *Cid*, dans l'épître dédicatoire de sa comédie *La Suivante*, pourtant sa pièce la plus régulière avant *Horace* : « J'aime à suivre les règles, mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautés des événements que je décris. »
- **Une esthétique de l'artifice.** — Dans *Les Amours de Protée et Physis*, poème en six chants de Desmarets de Saint-Sorlin (1670), Protée (l'Art) remporte la victoire sur Physis (la Nature) en multipliant les trompe-l'œil, les jeux d'illusions et les mystifications. C'est à ce titre que *L'Illusion comique* est emblématique du baroque, cette pièce que Corneille qualifie d'« étrange monstre », fruit d'une « invention bizarre et extravagante » puisqu'elle associe les genres les plus divers « cousus ensemble » (la comédie, la commedia dell'arte, la tragi-comédie), bref « un caprice » au sens esthétique du terme, c'est-à-dire une œuvre renvoyant à la libre fantaisie de son créateur.

1. Gérard Genette, « Complexe de Narcisse » dans *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966.

2. On notera la parenté troublante de ce propos avec celui de Stendhal dans *Racine et Shakespeare* (1823) : voir p. 120.

- **Le triomphe de l'illusion.** — Par définition, le théâtre est créateur d'une illusion consentie, mais la dramaturgie classique de la *mimésis* consiste à le faire oublier. Le baroque l'exacerbe au contraire avec le procédé du théâtre dans le théâtre, qui donne au public assis dans la salle le spectacle d'un public qui sur la scène assiste lui aussi à une représentation. Mais la désillusion qui suit ne renvoie pas pour autant l'homme baroque au néant et au désespoir nihiliste, affirme Yves Bonnefoy : « La conscience "baroque" accepte l'illusion comme telle et en fait la donnée fondamentale avec quoi il s'agit, non de se résigner au néant, mais de produire de l'être. La désillusion baroque est ainsi le moment déjà positif par lequel le néant aperçu se reconvertit en présence<sup>1</sup>. »
- **Le choc de l'émotion.** — Confirmant la définition du baroque donnée dès le *Cicerone* de Burckardt (« Émotion et mouvement à tout prix »), Didier Souiller parle « d'une littérature qui s'adresse à l'émotion et à l'imagination plutôt qu'à la raison et à la logique » et où « le sentiment, la passion, l'image [...] tiennent une place essentielle<sup>2</sup> ». On a dit que les écrivains et les artistes appliquaient ainsi le programme esthétique de la Contre-Réforme, défini par le concile de Trente (1545-1563), qui voulait reconquérir les fidèles en bouleversant leur affect. Mais si c'est exact dans l'architecture religieuse, ce ne l'est pas en littérature où, de Sponde à d'Aubigné en passant par le pasteur et poète Drelin-court, les protestants illustrent autant que les catholiques cet appel à l'émotion. Celui-ci est moins la réponse à une commande que la réaction, entre effroi et sainte colère, face à un monde devenu incompréhensible. L'écrivain baroque frappe donc la sensibilité de son lecteur selon les deux modes complémentaires de la sidération ou du charme, ce que le vocabulaire pictural de la Renaissance italienne, pour opposer l'art de Michel-Ange à celui de Raphaël, nommait la *terribilità* et la *venustà* : la première recourt aux images sanglantes et aux procédés violents de l'emphase tels qu'on les trouve par exemple chez Agrippa d'Aubigné ; la seconde est obtenue par la séduction des jeux de langage (*conchetto*, mot d'esprit, énigme) comme dans la poésie ornée de Saint-Amant. Certains qualifient spécifiquement de « maniériste » ce

1. Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, « Le baroque et l'illusion », Paris, Flammarion, 1970, p. 179.

2. Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 263. Anne-Laure Angoulvent parle même d'« une sensualité des passions » (*L'Esprit baroque*, Paris, PUF, 1994).

style plus préoccupé de s'enivrer de son verbe que d'agir sur le destinataire : Narcisse plutôt que Pygmalion, résume Gisèle Mathieu-Castellani<sup>1</sup>.

- **Un art de la profusion ostentatoire.** — Refusant les entraves de la règle, l'esthétique baroque donne libre cours à la fantaisie et au désordre créateur. Elle est marquée par l'hyperbole, le jaillissement, et une exubérance vitale, tout en courbes et en arabesques. « Il ne suffit pas à l'œuvre baroque d'être, elle entend paraître », écrit Marcel Raymond, pour qui « l'écrivain baroque cédera plus volontiers l'initiative aux mots, s'abandonnant à une puissance dynamique, vitale ou spirituelle<sup>2</sup> ». Cette caractéristique du baroque marque tous les genres littéraires, du roman (qui multiplie les récits enchâssés et les digressions) au théâtre (riche en péripéties) en passant par la poésie (qu'elle obéisse à la *venustà* ou à la *terribilità*).

#### BAROQUE ET ROMANTISME

« On soupçonne peut-être combien le Baroque diffère du Romantisme avec lequel on le confond parfois. En fait, un Rousseau, par exemple, est l'anti-Baroque par excellence. Il réprovoque le théâtre qui accorde le primat au *paraître* sur *l'être*. Les romantiques sont en quête du moi profond caché sous le masque des apparences tandis qu'à l'âge baroque le moi est une intimité qui doit se montrer. La rêverie romantique plonge vers l'intérieur, à la recherche de la sincérité la plus nue ; la rêverie baroque, essentiellement active, se délecte dans les formes extérieures et les spectacles les plus brillants, fussent-ils illusions d'un moment. L'instinct moderne de l'authenticité ne l'habite pas. Rousseau sera le grand arracheur de masques<sup>3</sup>. »

### 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

- 1563** Fin des travaux du concile de Trente, ouvert en 1545.  
**1572** **Massacre de la Saint-Barthélemy.**  
**1573** *Les Amours d'Hippolyte* de Philippe Desportes.  
**1574** Mort de Charles IX. Avènement d'Henri III.  
**1580-1588** *Essais* de Montaigne.

1. « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », dans Alphonse Vermeulen (dir.), *Questionnement du baroque*, Louvain, Nauwelaerts, 1986, p. 51-74.

2. Marcel Raymond, « Préalable à l'examen du baroque littéraire français », dans *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955, p. 42 et 38.

3. Robert Vigneault, « Jean Rousset et le Baroque », dans *Études françaises*, 6 (1), février 1970, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 65-78.

- 1588 Jean de Sponde, *Essai de quelques poèmes chrétiens*.
- 1589 **Assassinat d'Henri III. Avènement d'Henri IV.**
- 1594 *Le Mépris de la vie...* de Jean-Baptiste Chassignet.
- 1598 **Proclamation de l'édit de Nantes.**
- 1607-1627 *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé.
- 1610 **Assassinat d'Henri IV.**
- 1610-1617 Régence de Marie de Médicis.
- 1614 *Histoires tragiques de notre temps* de François de Rosset.
- 1614-1618 Première édition française de *Don Quichotte* de Cervantès.
- 1613-1621 *Théorèmes* de La Ceppède.
- 1615-1623 Séjour en France du Cavalier Marin.
- 1616 *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (commencés en 1577).
- 1618-1648 **Guerre de Trente Ans, conclue par les traités de Westphalie.**
- 1619-1637 *Polexandre*, « roman héroïque » de Marin Le Roy de Gomberville.
- 1620-1650 Catherine de Vivonne anime le salon de l'Hôtel de Rambouillet.
- 1621 *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Théophile de Viau.
- 1622 Scandale du recueil libertin *Le Parnasse satyrique*.
- 1622-25 Rubens peint le cycle de Marie de Médicis au Palais du Luxembourg.
- 1623 Théophile de Viau est condamné pour libertinage.
- 1624 Richelieu principal ministre de Louis XIII.
- 1636 *L'Illusion comique* de Pierre Corneille.
- 1637 *Le Cid* de Pierre Corneille. Querelle du *Cid*.
- 1642 Mort de Richelieu, auquel succède Mazarin<sup>2</sup>.
- 1643 Mort de Louis XIII. Régence d'Anne d'Autriche.
- 1646 *Le Véritable Saint-Genest* de Jean de Rotrou.
- 1648-1653 Troubles de la Fronde.
- 1651-1657 *Le Roman comique* de Scarron.
- 1652 Madeleine de Scudéry lance son salon littéraire, dans le quartier du Marais.
- 1653 *Moïse sauvé*, « idylle héroïque » de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant.
- 1654-1661 *Clélie, histoire romaine* de M<sup>lle</sup> de Scudéry (incluant la Carte de Tendre).
- 1657 *Histoire comique des États et Empires de la Lune* de Savinien Cyrano de Bergerac (posthume).
- 1661 **Fête somptueuse au château de Vaux en l'honneur de Louis XIV. Arrestation de Fouquet.**
- 1661 Mort de Mazarin. Règne personnel de Louis XIV.

- 1664** *Les Plaisirs de l'Île enchantée* à Versailles.  
**1671** *Psyché* de Molière et Pierre Corneille.

Si l'on peut globalement dessiner le portrait d'une France littéraire dominée par le baroque entre 1580 et 1660, la chronologie de cette période est délicate à établir rigoureusement : d'un côté parce que l'expression « baroque », libre par définition, ne connaît que des tempéraments individuels, des trajectoires solitaires qui plus d'une fois se trouvent en décalage dans le temps – en avance ou en retard – par rapport au mouvement d'ensemble ; d'un autre côté, parce que le particularisme français, moins accueillant que le reste de l'Europe à la vague baroque (pour des raisons culturelles autant que politiques), a pu aboutir à des compromis qui bridèrent la pure expression baroque. Ces précautions prises, qui feront admettre que les frontières puissent être parfois poreuses, on peut dessiner la trajectoire d'un baroque littéraire qui va d'une revendication puissante à un épuisement dans le formalisme.

### Le baroque militant<sup>1</sup> (1580-1620)

La génération qui a connu les guerres de Religion a été durablement marquée par le spectacle de la violence et de la mort. La littérature baroque s'en fait l'écho, dans ses manifestations les plus saisissantes, sinon les plus atroces. Il faut dire que trois décennies de guerres civiles ont accoutumé à l'horreur et rendu sceptique sur la nature humaine. Ce goût baroque pour le monstrueux, dont témoigne la vogue des « canards » (ces feuilles bon marché qui relatent les faits divers criminels, les catastrophes ou les miracles), est satisfait par les innombrables « histoires tragiques » qui constituent l'un des principaux genres narratifs de la première période baroque. Le recueil de François de Rosset, *Histoires tragiques de notre temps* (1614), constamment enrichi au gré des rééditions, fut un des plus grands succès de librairie de son siècle ; le titre-programme de son édition de 1619 donne une idée des attentes des lecteurs : *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs ambitions, amours déréglées, sortilèges, vols, rapines et autres accidents divers*. Oscillant entre effroi et fascination, volonté d'édification et intérêt trouble, ces récits ne comblent pas

1. L'expression est inspirée de Marcel Raymond qui parle « du baroque d'un âge militant, celui de la Réforme aussi bien que de la Contre-Réforme » (*Baroque et Renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955, p. 61).

seulement un goût du public pour les transgressions spectaculaires, ils participent de l'esprit de la Contre-Réforme : c'est ainsi que Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, prédicateur célèbre, prétend réorienter les passions humaines vers l'amour de Dieu en exhibant avec complaisance des histoires de sorcellerie, d'incestes, de parricides, de vengeances atroces, dans des recueils aux titres éloquentes, *L'Amphithéâtre sanglant* et *Les Spectacles d'horreur* (1630).

La violence la plus crue marque aussi la poésie d'Agrippa d'Aubigné ; on pense aux *Tragiques*, bien sûr, ce vaste mémorial du peuple Réformé, littéralement hanté par le sang :

[...] Vous avez, félons, ensanglanté  
Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté ;  
Or, vivez de venin, sanglante géniture.  
Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture<sup>1</sup> !

Mais auparavant, déjà, sa poésie amoureuse de l'*Hécatombe à Diane*<sup>2</sup> mariait Éros à Thanatos, comme le titre le suggère. Quant à la scène théâtrale, dominée par le prolifique Alexandre Hardy, elle abonde en viols, en assassinats et en suicides, au fil d'intrigues complexes, qui font fi des unités aristotéliennes, de la mesure et du bon goût. Parmi les six cents pièces qu'il revendiquait, citons *Scédase ou l'Hospitalité violée* (1604), qui montre sur scène deux jeunes Spartiates violant puis égorgeant deux jeunes filles, dont ils jettent les cadavres dans un puits ; désespéré de se voir rendre justice, le père des victimes se suicidera. Il s'agit de « faire le théâtre plus sanglant » comme l'avoue Pierre de Laudun d'Aigaliers pour justifier le double suicide qui clôt sa tragédie *Diocletian* (1596).

### LA SENSUALITÉ MORBIDE DE L'ÉROTISME BAROQUE

« La sensualité, pendant les guerres de Religion, où l'on sacrifie aux licences de la guerre plus qu'aux contraintes de la religion, prend un aspect particulier. Elle n'a plus la légèreté polissonne du début du siècle, elle s'exacerbe et se pervertit. Les raffinements érotiques un peu décadents de la cour des Valois, les spectacles quotidiens d'atrocités favorisent le développement d'une frénésie sensuelle et de tendances perverses dans maint recueil de la fin du siècle. [...] Une tendance sensuelle nettement morbide aboutit à une démystification fantastique de l'attrait physique : la vieille, la sorcière fournissent des thèmes qui servent à étaler les difformités du corps féminin et à manifester une agressivité inouïe et railleuse à l'égard de la

1. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (1616), « Misères », v. 127-130.

2. Incluse dans le recueil *Le Printemps*, composé entre 1570 et 1573 mais publié seulement au XIX<sup>e</sup> siècle.

décépitude. La mort se mêle partout au désir, dans une ivresse dont on ne sait si elle est d'amour ou de carnage<sup>1</sup>. »

La crise que reflètent les auteurs des premières générations baroques n'est pas seulement morale : c'est aussi un trouble spirituel qu'ils traduisent. Dieu, que la révolution copernicienne avait déjà semblé éloigner, paraît désertier un monde livré aux forces absurdes du mal et de la destruction. Pour la plupart, la précarité de ce monde n'est que l'envers de la perfection divine. Ainsi, le spectacle de la mort renvoie l'homme à son insignifiance et exalte *a contrario* la puissance et la gloire de Dieu, seule source de vérité et de stabilité. Dieu seul peut arracher l'homme à ce vertige du néant. C'est le thème des vanités<sup>2</sup> qui abondent dans la peinture baroque et qui trouvent leur traduction littéraire dans le vaste *memento mori* qu'offre la poésie de Jean de Sponde (*Essai de quelques poèmes chrétiens*, 1588) et de Jean-Baptiste Chassignet (*Le Mépris de la vie et consolation contre la mort*, 1594) : leurs stances et leurs sonnets montrent le travail inéluctable de la mort dans ce que nous prenons pour la vie, engageant ainsi le lecteur à n'attendre la vraie vie que de Dieu. À la génération suivante, à travers les quelque cinq cent sonnets des *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* (1613 et 1621), Jean de La Ceppède propose de méditer<sup>3</sup> le texte évangélique de la Passion du Christ, depuis la nuit dans le Jardin des Oliviers jusqu'au supplice de la Croix : en faisant participer le lecteur, violemment ébranlé, au drame sacré qu'il lui met sous les yeux, il offre une traduction poétique aux « exercices spirituels » promus par le fondateur des Jésuites, Ignace de Loyola.

### Le baroque triomphant (1620-1670)

Ce silence de Dieu a suscité aussi une réaction inverse chez les auteurs baroques – essentiellement dans les générations suivantes. À l'opposé de ceux qui tâchent de reconstruire dans leurs vers la relation distendue avec

1. Claude-Gilbert Dubois, *La Poésie baroque*, I, Paris, Larousse, 1969, p. 44.

2. En peinture, une « vanité » est une nature morte qui représente allégoriquement la fragilité des biens et des plaisirs de ce monde. Elle est une des formes du *memento mori* (« souviens-toi que tu dois mourir », en latin), exercice spirituel invitant le chrétien à se rappeler la précarité de sa condition au regard de l'éternité divine.

3. Le sens étymologique de « théorème », en grec, est « contemplation » et donc « méditation ».

le divin, d'autres se délectent avec ivresse de voir ouvert le champ des possibles, puisqu'il n'y a plus de stabilité. Le baroque s'affirme alors comme le règne de la fantaisie et de l'exubérance vitale, dans tous les genres littéraires.

Alors que tout l'effort du classicisme tendra à intellectualiser le monde sensible, la poésie baroque s'empare des réalités concrètes avec une ivresse hédoniste, que traduit une langue pittoresque et souvent charnue. Théophile de Viau conjure l'ennui de la prison où l'a jeté le scandale du *Parnasse satirique* en évoquant la vie rustique du village de son enfance agenaise (*Lettre à son frère*, 1624) ; Georges de Scudéry fait entendre le pur chant du rossignol qui « n'est plus qu'une voix emplumée, / Un son volant, un chant ailé » (*Cœuvres poétiques*, 1631) ; Saint-Amant exalte le parfum entêtant du « Melon » (recueil de 1631) ou la luxuriance de « L'Automne des Canaries », souvenir de son aventureuse jeunesse (recueil de 1643) ; Pierre Perrin célèbre le riche chatolement d'un papillon, dans lequel se reflète toute la diversité de l'univers (*Divers insectes*, 1645). Il ne s'agit pas pour le poète baroque de dominer le monde sensible mais de se fondre en lui, de devenir tout entier organe de la sensation dans sa profusion multiple. « J'aime tout ce qui touche particulièrement les sens : la musique, les fleurs, les beaux habits, la chasse, les beaux chevaux, les bonnes odeurs, la bonne chère... », confesse Théophile (*Première Journée*, 1623), avec l'épicurisme du libertin. Mais la méditation religieuse d'un fervent catholique comme le moine capucin Martial de Brives (*Le Parnasse séraphique*, vers 1650) n'échappe pas non plus à la profusion ornementale pour glorifier la perfection de la Création. Une génération plus tôt, Claude Hopil donne à ses cantiques d'actions de grâce les accents voluptueux d'une suavité très charnelle (*Les Divins Élancements d'amour*, 1629).

Ce souci poétique des réalités sensibles s'exprime aussi, paradoxalement, dans la déformation du réel que produisent la verve grotesque et l'imagination fantastique. La première a été représentée à la génération précédente par Mathurin Régnier, dont les seize *Satires* (1608-1613) offraient des portraits en action, riches en couleurs et en détails (le pédant insupportable ou la courtisane devenue dévote avec l'âge). Cette veine est amplifiée au milieu du siècle par la poésie burlesque. De Saint-Amant (*Rome ridicule*, 1643) à d'Assoucy (*Ovide en bonne humeur*, 1650), en passant par Paul Scarron (*Virgile travesti*, 1648-1652), le burlesque tourne en dérision toutes les grandeurs (héroïques, mais aussi politiques<sup>1</sup>, voire religieuses<sup>2</sup>) pour les ramener aux réalités les plus triviales : évoquant « L'Hiver de l'an 1646 »,

1. Telle *La Mazarinade* (1651), dans laquelle Scarron satirise le cardinal en octosyllabes féroces.

2. En 1649, Lignières fait paraître une *Passion de Notre-Seigneur* en vers burlesques.

Pierre Le Moyne imagine que pour réchauffer les Muses « Apollon fait grand feu de luths et de violes ». Quant à l'imagination fantastique, elle procède d'une observation tout aussi aiguë du réel, mais pour en retourner les signes. Dans une *Ode* de 1621, Théophile renverse avec une précision hallucinée les lois du monde physique (« Un bœuf gravit sur un clocher ; / Le sang coule de ce rocher »), et dans *Moïse sauvé* (1653), Saint-Amant décrit avec une féérique luxuriance de détails la traversée à sec de la mer Rouge.

Moins soucieux des réalités concrètes, le lyrisme amoureux raffine l'expression du sentiment dans les jeux d'une langue ornée qui cultive la métaphore et la pointe, jusqu'à l'étourdissement – et parfois la satiété. Il faut y voir l'influence décisive de l'Italien Giambattista Marino, dit le Cavalier Marin, hôte assidu et fêté de l'Hôtel de Rambouillet entre 1615 et 1623. Le sonnet, par son exigence formelle, se prête bien à ces jeux où le signifiant semble se dissoudre dans l'ivresse du signifié, accomplissant la surcharge décorative qui est l'une des caractéristiques du baroque. C'est le cas de toute la poésie mondaine des salons précieux, celle de Malleville ou de Voiture, où la poésie perd en énergie ce qu'elle gagne en subtilité ; mais c'est vrai aussi chez des poètes plus authentiques comme Tristan L'Hermite qui conclut sa lamentation de deuil sur ce *conchetto* : « Car je meurs en ta cendre et tu vis dans ma flamme » (« Sur un tombeau », dans *Les Plaintes d'Acante*, 1633). La plainte de l'amant délaissé est souvent mise en rapport avec l'inconstance et le danger de l'eau ou du vent : « L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer / Car la mer et l'amour ne sont point sans orage » (Pierre de Marbeuf, *Recueil de vers*, 1628). Mais le poète peut aussi exalter la beauté féminine, avec une prédilection pour ses formes surprenantes, comme « La Belle Esclave maure » de Tristan L'Hermite (*La Lyre*, 1641) ou « La Belle Vieille » de François Maynard (*Œuvres*, 1632-1646).

#### « UN POÈME EN TRAIN DE SE FAIRE »

Pour définir le propre de la poésie baroque, Alain Niderst compare deux œuvres où Saint-Amant et La Fontaine traitent le même thème de la solitude.

« Saint-Amant laisse son esprit errer. Il accumule les notations, qui peuvent être les unes imaginaires, les autres réelles. Il n'est que dans les dernières strophes qu'il évoque sa « fantaisie » et la fureur poétique, avant de clore sur une pointe. [...] Beaucoup moins construit que le discours de La Fontaine – beaucoup moins abstrait – beaucoup plus descriptif, le poème de Saint-Amant ne laisse jamais oublier celui qui le compose. Nous avons au fond un poème en train de se faire, et l'écrivain

affiche sa fantaisie, la commente, s'en glorifie. Ce serait peut-être une voie pour définir le baroque en poésie<sup>1</sup>. »

À partir de 1620, la France connaît une véritable floraison romanesque. Celle-ci trouve son origine non pas dans les récits « horrifiques » de la période précédente, mais dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, dont la publication en cinq parties de douze livres chacune s'étale sur deux décennies (1607-1627). Cette œuvre monumentale, dont le succès perdurera plus d'un siècle (c'est l'une des lectures d'enfance de Rousseau), inaugure la veine du roman idéaliste et aristocratique, qui se veut une épopée en prose. Certes, de notables différences de ton et de philosophie opposent le roman pastoral d'Honoré d'Urfé, les romans d'action héroïque de Gomberville (*Polexandre*, 1619-1637) ou de La Calprenède (*Cléopâtre*, 1647-1658) et les romans plus psychologiques de M<sup>lle</sup> de Scudéry (*Clélie*, 1654-1661). Ils se rattachent toutefois à l'esprit et à l'esthétique baroques par plusieurs facteurs. Ils proposent tout d'abord un dépaysement exotique, source de poésie et de chocs esthétiques : *L'Astrée* se déroule dans la Gaule du v<sup>e</sup> siècle, les romans de La Calprenède prennent l'Asie pour cadre et *Polexandre* entraîne son lecteur aux quatre coins du monde, du Danemark au Maroc, en passant par le Pérou et les Canaries. Par ailleurs, ces fictions d'une longueur démesurée (*Cléopâtre* fait douze volumes, *Le Grand Cyrus* et *Clélie* dix chacun), et gouvernées par la seule loi du hasard, multiplient à l'infini les péripéties : coups de foudre, enlèvements, séparations dramatiques, retrouvailles imprévues, attaques de corsaires, séjours dans une île déserte, dissimulations, feintes, déguisements, etc. Ce foisonnement narratif, qui renvoie au vertige baroque de l'inconstance comme loi du monde, implique une composition décentrée, qui fait éclater la cohésion de l'intrigue au bénéfice d'une narration ivre d'elle-même :

Le récit principal apparaît, disparaît, réapparaît, morcelé par d'autres récits, eux-mêmes interrompus. Les ramifications prolifèrent, les changements de point de vue abondent, les récits rétrospectifs ouvrent de profondes perspectives temporelles, le trompe-l'œil est partout. D'histoire à histoire, les répétitions, les inversions des motifs, des situations constituent de perpétuels reflets<sup>2</sup>.

1. Alain Niderst, *La Poésie à l'âge baroque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. xxxv.

2. Claude Puzin, *Littérature – Textes et documents, xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1987, p. 81.

Contre l'univers jugé artificiel des romans héroïques, une contestation se fait jour presque simultanément avec les « romans comiques » de Charles Sorel (*L'Histoire comique de Francion*, 1623-1633) et de Paul Scarron (*Le Roman comique*, 1651-1657). *A priori*, leur réalisme social et leur défiance ironique à l'égard de l'héroïsme devraient les écarter du baroque. Deux traits pourtant les y ramènent. D'une part, sous l'influence du modèle picaresque venu d'Espagne, leur composition n'est pas moins décousue et répétitive, et Scarron revendique même pour son récit une désinvolte liberté d'allure – du reste conforme à l'errance de ses héros comédiens ; pour la même raison, ces deux romans pratiquent le mélange des tons et des genres. D'autre part, dans un effet de mise en abyme typique du baroque, Sorel (discrètement) puis Scarron (plus systématiquement), commentent leur propre travail de romancier : ils jouent avec les codes de la narration (que l'on songe à l'ouverture pseudo-épique du *Roman comique*) ou feignent de ne pas vouloir satisfaire la curiosité de leur lecteur : « C'est signe que je n'ai pas envie que vous le sachiez, puisque je ne le dis pas », affirme Sorel. Les deux « histoires comiques » posthumes de Cyrano de Bergerac (*Les États et Empires de la Lune*, 1657 ; *Les États et Empires du Soleil*, 1662) substituent à la satire sociale des précédentes une réflexion inspirée par l'esprit scientifique et le libertinage philosophique. Mais par leur verve joyeuse, leur imagination foisonnante et la variété des genres qu'elles convoquent (« fragments picaresques, fables, mythes, disputes de salon, récits dans le récit, scènes de comédie, etc.<sup>1</sup> »), elles se rattachent pleinement au roman baroque.

### DÉRISION DU ROMAN BAROQUE

Avec *Le Roman bourgeois* (1666), Antoine Furetière livre une charge violente contre les romans héroïques et galants. Il en raille l'invraisemblance et la surcharge à travers de multiples interventions de l'auteur, comme ici lorsque son héroïne Javotte, cloîtrée au couvent, se fait enlever par son amant.

« Je ne tiens pas nécessaire de vous rapporter ici par le menu tous les sentiments passionnés qu'il étala et toutes les raisons qu'il alléguait pour l'y faire résoudre, non plus que les honnêtes résistances qu'y fit Javotte, et les combats de l'amour et de l'honneur qui se firent dans son esprit : car vous n'êtes guère versés dans la lecture des romans, ou vous devez savoir vingt ou trente de ces entretiens par cœur, pour peu que vous ayez de la mémoire. Ils sont si communs que j'ai vu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en étaient d'une histoire, disaient : "J'en suis au huitième enlèvement", au lieu de dire : "J'en suis au huitième tome." Encore n'y a-t-il que les auteurs bien discrets qui en fassent si peu, car il y en a qui, non seulement

1. Jean Prévot, *Histoire littéraire de la France*, III, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 129.

à chaque tome, mais à chaque livre, à chaque épisode, ou historiette, ne manquent jamais d'en faire. »

Le théâtre connaît un développement sans précédent dans les années 1630 : « À présent le théâtre / Est en un point si haut que chacun l'idolâtre », dit le magicien Alcandre – figure du dramaturge – en concluant *L'Illusion comique* de Corneille (1636). Que cet apogée coïncide avec le plein essor du baroque n'a rien d'étonnant. Si l'on définit le baroque comme un art de l'ostentation, et son esthétique comme celle du choc, de l'émotion immédiate, on comprend qu'un de ses lieux privilégiés dans le domaine littéraire soit le théâtre, qui parle aux sens avant de s'adresser à l'intellect. Par ailleurs, la scène est par excellence le lieu du jeu, c'est-à-dire de l'illusion et de la métamorphose, thèmes éminemment baroques. Pour parfaire cette adéquation entre une conception du monde et un art, on met progressivement au point la scène à l'italienne. Ce dispositif, en séparant le plateau de la salle, vise à plonger le spectateur dans la passivité d'un rêve éveillé face à un tableau qui s'organise selon les lois de la perspective picturale ; pour parfaire l'illusion, une machinerie de plus en plus élaborée se développe sous l'influence des ingénieurs italiens comme Giacomo Torelli, « le grand sorcier » que Mazarin fait venir en 1645.

Tout cela a pour but « d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité », se félicite Chapelain en 1630. Le spectacle se veut magie, envoûtement, voire hallucination dans le cas des pièces à grand spectacle comme, en 1635, la *Médée* de Corneille qui fait s'envoler son héroïne « dans un char tiré par deux dragons ». La confusion entre la réalité et le jeu est accrue (en même temps qu'exhibée) par un thème récurrent dans la production dramatique de l'époque baroque : celui du théâtre dans le théâtre. Le baroque est friand de ces mises en abyme qui renversent le rapport entre le faux et le vrai ou brouillent les repères entre mensonge et réalité : dans *Le Véritable Saint Genest* (1646), le héros de Rotrou découvre la vérité brûlante du christianisme en croyant parodier la martyre d'un chrétien ; dans *L'Illusion comique* (pièce emblématique de la dramaturgie baroque, avec ses emboîtements, ses effets de miroir et son trompe-l'œil du dernier acte), la seule réalité est que le monde est une scène sur laquelle les hommes jouent la comédie (au premier comme au second degré) et que tout le monde, sur la scène et dans la salle, est piégé.

Le genre théâtral dominant entre 1630 et 1650 est la tragi-comédie (pas moins de cent treize dans ces deux décennies), dont les deux traits principaux, le mélange des tons et des genres et la complexité de la fable, répondent à la profusion et à la liberté du baroque. Sur le modèle des auteurs espagnols (Lope de Vega, Calderón ou encore Guillén de Castro, auquel Corneille

emprunte en 1637 la matière du *Cid*), c'est un théâtre qui fait la part belle à l'aventure, un théâtre d'action revendiqué par Corneille. Celui-ci se flatte, dans la préface de sa tragi-comédie *Clitandre* (1632), d'avoir « mis les accidents mêmes sur la scène » au lieu de les faire raconter par les éternels messagers du théâtre antique. Certains titres à eux seuls valent un programme et promettent surprise et dépaysement : *Le Trompeur puni ou l'Histoire septentrionale* (1631) de Scudéry, *L'Indienne amoureuse ou L'Heureux naufrage* (1637) de Jean de Rotrou, *L'Illustre Corsaire* (1640) de Jean Mairet... On y retrouve les types du monde romanesque<sup>1</sup> (parfaits amants, pères hostiles, rivaux pleins de fourberie), et la même luxuriance de la fable. Même après avoir abdiqué le baroquisme flamboyant de *Clitandre* (avec son œil crevé, sa tentative de viol, sa poursuite sous l'orage), Corneille ne renoncera jamais totalement à ces effets violents et efficaces : que l'on songe par exemple à la circulation angoissante de la coupe de poison au dernier acte de *Rodogune* (1645). La représentation en quelques heures d'intrigues aussi enchevêtrées, qui parfois s'étalent sur plusieurs décennies, accentue l'in vraisemblance déjà présente dans les romans, mais qu'importe : en bonne logique baroque, ce n'est pas à la raison du spectateur que ce théâtre s'adresse, mais à son émotion, servie par une machinerie très élaborée qui peut faire croire à une tempête ou une métamorphose. À côté de la tragi-comédie, et parfois combinée avec elle, la pastorale est l'autre genre qui occupe la scène baroque et lui aussi redevable au roman, telle *L'Inconstance d'Hylas* (1630) d'André Mareschal, directement inspirée de *L'Astrée*.

À partir de 1650, l'année où Pierre Corneille donne *Andromède* avec la collaboration technique de Torelli, le théâtre baroque connaît son dernier avatar : la « pièce à machine » devient un genre à part entière, et la scène tend à se faire pur spectacle. Dans l'*Argument* qui accompagne l'édition d'*Andromède*, Corneille avoue :

La beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers [...] parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. [...] Cette pièce n'est que pour les yeux.

Il est troublant de voir Corneille le « classique » revenir tous les dix ans aux charmes baroques de la pièce à machine. En 1661, *La Toison d'or* propose cinq décors somptueux, dont l'un change à vue en cours d'acte, la

1. Plusieurs pièces recyclent d'ailleurs les succès romanesques, tel *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* que Georges Scudéry adapte en 1642 du roman publié l'année précédente sous son nom.

baguette magique de Médée transformant « un palais doré » en « un palais d'horreur ». Et en 1671, *Psyché*, unique collaboration de Molière et de Corneille, s'achève au bout de cinq heures sur l'apparition de quelque trois cents personnes suspendues dans les airs au son d'une musique triomphale. Cette dimension purement spectaculaire du théâtre baroque trouve son apothéose dans le cadre de la fête royale. En 1664, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, dont le metteur en scène est Carlo Vigarini (dont le père, Gaspare, avait conçu la salle des machines aux Tuileries en 1660), font du parc entier de Versailles le lieu d'une représentation multiple, dont les spectateurs sont à l'occasion les acteurs. Le dessein d'ensemble des trois journées est inspiré par l'Arioste. Retenus dans le palais de la magicienne Alcine, le roi Roger et ses preux compagnons (incarnés par le roi et de jeunes nobles) doivent la distraire en multipliant les divertissements : une course de bague, un ballet sur le thème des saisons, une comédie-ballet de Molière (*La Princesse d'Élide*), l'embrasement du palais d'Alcine dans un fabuleux feu d'artifice – spectacle total, qui multiplie les mises en abyme (la pièce de Molière fait écho aux amours secrètes du jeune roi) et dissout le théâtre dans la fête.

#### L'AMBIGUÏTÉ DE LA FÊTE BAROQUE SELON JEAN ROUSSET

« L'essence du spectacle de songe est de ne pas durer, sa beauté réside dans sa fugacité. Le créateur de cette dramaturgie de l'irréel n'a de pouvoir que passager, et plus encore le metteur en scène de la fête, qui conduit à sa perfection la situation théâtrale. Non seulement décors et fastes construits sont promis à la destruction, souvent la plus fastueuse, par le feu, mais cette destruction est incluse dans le spectacle. Le spectacle joue sa propre fin, la fête se donne la fête de sa mort. [...] Tout se passe comme si ce siècle goûtait à la fois l'illusion magique mais aussi son évanouissement, la merveille et la fuite de l'émerveillement<sup>1</sup>. »

## 4. UN BAROQUE MONDAIN : LA PRÉCIOSITÉ

Loin des fastes spectaculaires du théâtre, c'est sur un autre genre de scène que se joue le versant mondain et policé du baroque : dans les salons des précieuses. Si tous les historiens s'accordent à dire que le terme de « précieuse » n'apparaît pas avant 1654, il est impossible de comprendre le phénomène sans se référer à l'Hôtel de Rambouillet. De 1620 à 1650, Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, alias Arthénice, y reçoit tout ce que la France compte de beaux esprits, de grands seigneurs et d'écrivains importants, de Richelieu à Scarron en passant par Malherbe et Corneille. Dans

1. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur*, op. cit., p. 179.

une atmosphère brillante qui n'exclut pas le jeu et la plaisanterie, on y lit des nouveautés – vers, romans ou pièces : en 1643, Corneille y fait entendre son *Polyeucte*, dont la dévotion est jugée un peu trop fanatique ; des tragédies parfois même y sont jouées, telle la *Sophonisbe* de Mairet, en 1636. On y compose, dans une atmosphère d'émulation enjouée qui n'exclut pas les rivalités, des petits poèmes de circonstance – blasons, bouts-rimés, énigmes, épigrammes, impromptus, madrigaux ; et la grande affaire de l'Hôtel de Rambouillet, durant l'année 1641, est la confection collective de la « Guirlande de Julie », offerte par le duc de Montausier à sa fiancée Julie d'Angennes, la fille de la marquise, après laquelle il a soupiré durant quatorze ans... On y engage des controverses linguistiques (faut-il proscrire la conjonction « car » ?) et des joutes littéraires qui divisent l'hôtel en camps antagonistes. Certaines peuvent durer des années, et déborder hors de la « Chambre bleue » d'Arthénice et de son « réduit », comme les deux débats qui opposent Vincent Voiture (poète quasi officiel de l'Hôtel de Rambouillet et arbitre des élégances précieuses) à ses rivaux Claude de Malleville (sur le thème de la Belle Matineuse) et Isaac de Benserade : en 1649, au plus fort des troubles de la Fronde, on s'écharpa pour savoir lequel, du « sonnet de Job » ou du « sonnet d'Uranie » emporterait la palme ! Mais l'occupation majeure et la raison d'être de ce salon, comme de celui de Madeleine de Scudéry, qui lui succède à partir de 1652, c'est la conversation : à travers elle s'élaborent toute une éthique et toute une rhétorique de la passion, que moquera Molière dans ses *Précieuses ridicules*. Il n'en reste pas moins que c'est de là aussi qu'émergera l'analyse classique du sentiment amoureux : *La Princesse de Clèves* de M<sup>me</sup> de La Fayette (1678) doit beaucoup aux débats du salon de M<sup>lle</sup> de Scudéry, tout comme certaines scènes de Racine.

Certes, par son goût de l'ornementation, par le raffinement du sentiment amoureux, la préciosité a partie liée avec la littérature baroque : « La société précieuse est la réalité dont *L'Astrée* donne le roman », écrit Lanson<sup>1</sup>. Elle ne saurait pour autant s'y confondre, pour trois raisons essentielles. D'abord, elle se débarrasse de l'inquiétude métaphysique pour ne conserver que les jeux formels du baroque : on le voit avec la poésie galante, « cette sorte de poésie que M. Voiture avait introduite qui, renonçant à la gravité sans s'abaisser jusqu'à la bouffonnerie, est plus propre que pas une autre à divertir les honnêtes gens », écrit un contemporain<sup>2</sup>. Ensuite, la préciosité vise un idéal de civilité et à ce titre cultive la mesure et les bienséances, toutes deux étrangères au comportement baroque. Enfin (du moins dans sa

1. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895, p. 371.

2. Paul Pelisson, préface aux *Œuvres* de Jean-François Sarasin, 1656 (in Paul Pelisson-Fontanier, *Œuvres diverses*, t. II-III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 177).

seconde génération, celle qu'incarne le salon de M<sup>lle</sup> de Scudéry), elle est un mouvement intellectuel, qui vise à spiritualiser les appétits matériels et charnels – tout l'opposé du vitalisme baroque.

### LA PRÉCIOSITÉ, UN MOUVEMENT INTELLECTUEL

« En dépit des sacrifices qu'elle consent, de temps à autre, aux grâces de la légèreté et de l'amusement conduites par Voiture et quelques-uns de ses émules, Sarrasin notamment, elle a une prédilection toute particulière pour les occupations sérieuses. Elle a une haute idée d'elle-même et des tâches qu'elle a à accomplir. Qu'il s'agisse de littérature, de poésie, de morale, d'instruction féminine, de mariage ou de questions de langue, elle aborde tous les sujets avec confiance, et même avec audace. Elle veut pousser plus avant la connaissance de l'homme intérieur ; elle désire explorer les zones inconnues de l'âme et apporter des nuances nouvelles, d'une délicatesse encore insoupçonnée, dans l'analyse des sentiments<sup>1</sup>. »

## 5. LE BAROQUE DANS LES ARTS

Si, par rapport au reste de l'Europe, la littérature baroque en France a vu son expansion bridée par le classicisme, elle n'en constitue pas moins – on vient de le voir – un riche continent, avec son histoire et sa diversité. Il n'en va pas de même pour les autres arts, spécialement les arts plastiques, beaucoup plus ouverts à l'influence transalpine<sup>2</sup> et moins enclins à exprimer une spécificité nationale. Contrairement au siècle précédent, qui avait vu une déclinaison française de la Renaissance italienne, il n'existe pas un baroque pictural proprement français. Que l'on compare seulement la luxuriance morbide et théâtrale de telle vanité flamande (Nicolaes van Veerendael, *Vanitas*, vers 1680), ou espagnole (Valdés Leal, *In ictu oculi*, 1672) avec celles, plus austères, déjà « classiques », de Lubin Baugin (*La Nature morte à l'échiquier ou les Cinq Sens*, vers 1635) ou de Philippe de Champaigne (*Vanité* ou *Allégorie de la vie humaine*, 1646). Il est significatif que le plus monumental ensemble de peinture baroque réalisé en France soit dû à un Flamand, Pieter Paul Rubens : il s'agit de la série de grandes toiles sur *La Vie de Marie de Médicis* (1622-1625), commandée par la Reine-Mère pour orner les galeries de son palais du Luxembourg. Là, et là seulement, se déploient l'exubérance et la profusion étourdissantes des couleurs, du

1. Roger Lathuillère, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, I, Genève, Droz, 1969, p. 678.

2. C'est à Rome que se forment les artistes, qui parfois y restent la majeure partie de leur vie, comme Nicolas Poussin, Valentin de Boulogne ou Nicolas Régnier.

mouvement, et des formes. Du baroque, l'art lyrique et sensuel de Simon Vouet<sup>1</sup> propose une version élégante et apaisée, « un monde ensoleillé où le corps respire dans des draperies soulevées par le vent », selon Robert Fohr<sup>2</sup>. Ses élèves, Eustache Le Sueur et Charles Le Brun, deviendront sans heurt les maîtres du classicisme pictural.

En sculpture, le baroque français attend le dernier tiers du siècle pour se faire jour, dans une curieuse concomitance avec l'expression classique de cet art représentée par François Girardon. Ses deux figures majeures sont Pierre Puget (la puissance pathétique de son *Milon de Crotone*, en 1682, lui attira la faveur royale) et Antoine Coysevox (son tombeau de Mazarin, exécuté entre 1689 et 1693, saisit le cardinal en plein mouvement).

Avec l'architecture, on éprouve la limite de l'opposition entre baroque et classicisme. Certes, le rejet du projet du Bernin pour l'achèvement du Louvre marque la volonté de créer un style national qui s'écarte du baroque européen. Mais l'architecture que l'on nomme classique est-elle rien d'autre, selon la formule de Leo Spitzer, qu'« un baroque dompté », qui rompt avec le baroque du mouvement mais non avec celui du théâtral et du décoratif ? Considérons seulement deux des plus célèbres monuments parisiens du xvii<sup>e</sup> siècle : l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce (1645-1665), qui rappelle le style jésuite romain avec sa coupole et son fronton triangulaire, et le Collège des Quatre-Nations, quai Conti, futur siège de l'Institut de France (1662-1688), qui ajoute à ces éléments des courbes tout aussi baroques : or les plans en sont dus à Mansart et à Le Vau, les deux architectes qui passent pour les inspireurs de l'architecture classique.

La musique de l'époque baroque se développe par opposition au style polyphonique, illustré notamment par le compositeur italien Palestrina. Monteverdi, en imposant sa *seconda pratica*, privilégie l'expression de l'émotion et de la passion, et permet le développement de l'opéra, dont il donne le premier exemple avec *L'Orfeo, favola in musica*, joué à la cour de Mantoue en 1607. La France subit, là aussi, l'influence de l'Italie : Mazarin demande à Cavalli, successeur de Monteverdi, de monter *Xerse* à Paris (1660) pour initier les Français à l'art de l'opéra. Le genre se développe grâce à Lully, italien d'origine et créateur véritable de la tragédie lyrique à la française, dont le chef-d'œuvre est *Armide* (1686, sur un livret de Quinault), qui « unit la sacro-sainte analyse psychologique, ainsi qu'une sévère

1. Rappelé à Paris par Louis XIII en 1627, après un séjour de six ans en Italie, il domine la peinture française durant deux décennies.

2. Robert Fohr, « VOUET SIMON – (1590-1649) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 novembre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/simon-vouet/>

composition dramatique digne de la tragédie, au romanesque, au merveilleux et aux effets de mise en scène<sup>1</sup> ». Même si ce spectacle total, qui dans le cœur du roi l'emporte sur le théâtre, s'inscrit pleinement dans le baroque européen, il tend aussi à se singulariser par rapport à la production des autres pays, si bien qu'il devient vite, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, représentatif d'un certain classicisme français.

## VERS LE COMMENTAIRE

### **La Ceppède (1548-1623), *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* (1621)**

*Haut magistrat provençal, Jean de La Ceppède est un catholique fervent dont les Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption forment une épopée de la Passion du Christ en plus de cinq cents sonnets.*

Ô Royauté tragique ! ô vêtement infâme !  
 Ô poignant diadème ! ô sceptre rigoureux !  
 Ô belle et chère tête ! ô l'amour de mon âme !  
 Ô mon Christ, seul fidèle et parfait amoureux !

5      On vous frappe, ô saint chef<sup>2</sup>, et ces coups douloureux  
 Font que votre couronne en cent lieux vous r'entame<sup>3</sup>.  
 Bourreaux, assénez-le<sup>4</sup> d'une tranchante lame,  
 Et versez tout à coup<sup>5</sup> ce pourpre généreux.

10     Faut-il pour une mort qu'il en souffre dix mille ?  
 Hé ! voyez que le sang, qui de son chef distille<sup>6</sup>,  
 Ses prunelles détrempe et rend leur jour affreux.

Ce pur sang, ce nectar, profané se mélange  
 À vos sales crachats, dont la sanglante fange  
 Change ce beau visage en celui d'un lépreux.

1. Pierre Charpentrat, *Histoire littéraire de la France*, III, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 83.

2. *Chef* : tête.

3. *R'entamer* : faire de nouvelles entailles.

4. *Asséner* : frapper.

5. *Tout à coup* : d'un seul coup.

6. *Distiller* : goutter.

## Quelques pistes de commentaire

### La source évangélique du poème

« Les soldats du gouverneur conduisirent Jésus dans le prétoire, et ils rassemblèrent autour de lui toute la cohorte. Ils lui ôtèrent ses vêtements, et le couvrirent d'un manteau écarlate. Ils tressèrent une couronne d'épines, qu'ils posèrent sur sa tête, et ils lui mirent un roseau dans la main droite ; puis, s'agenouillant devant lui, ils le raillaient, en disant : “Salut, roi des Juifs !” Et ils crachaient contre lui, prenaient le roseau, et frappaient sur sa tête » (*Évangile selon saint Matthieu*, XXVII, 27-30, traduction de Louis Segond, 1878).

### Un « *Ecce homo* »

À partir des trois éléments symboliques d'une royauté dérisoire (v. 1-2), le premier quatrain resserre le champ de vision du poème sur la *belle et chère tête* du Christ, qui occupe exclusivement les trois strophes suivantes : voir la place des mots clés *chef* et *visage* au début du second quatrain (v. 5), au milieu du premier tercet (v. 10) et à la fin du second (v. 14). Avec ce plan rapproché, c'est un véritable *Ecce homo* que nous donne La Ceppède. Non seulement les éléments canoniques y sont présents, mais le texte abonde en notations picturales : couleur (*pourpre*, v. 8 ; *sanglante*, v. 13) ; matières (*sang*, v. 10 ; *crachats*, v. 13) ; traits (*r'entame*, v. 6 ; *distille*, v. 10). Toutefois, le poète excède la représentation traditionnelle, soit qu'il rêve une autre scène (v. 7-8), soit qu'il transfigure celle-ci, en s'appuyant sur les textes et non plus sur les codes picturaux (v. 12-14).

### De l'infamie à l'amour

Le premier quatrain est d'une syntaxe étonnante, purement nominale, constituée de sept exclamations en parataxe, qui font passer de l'évocation douloureuse des instruments de la Royauté dérisoire du Christ, vêtement, diadème et sceptre (v. 1-2), à l'invocation amoureuse de la personne du Christ (v. 3-4). Le glissement d'une tonalité à l'autre se fait par la superposition d'une structure rythmique légèrement décalée : trois alexandrins strictement coupés à l'hémistiche pour six exclamations (v. 1-3) laissant la place à une septième sur un seul vers (v. 4) ; le mot *tête* est le pivot de cette mutation, puisque la tête du Christ est à la fois le support de la couronne d'épines et, via l'*Ecce homo* qui s'est ainsi reconstitué de touche en touche, l'objet de l'adoration du chrétien.

### La gradation de l'horreur

Le premier quatrain, tout en exclamations nominales, met en place le thème dans sa double dimension, picturale (l'*Ecce homo*) et dévote (voir tout le

vocabulaire affectif des v. 3-4). C'est à partir du second quatrain que le poète orchestre les éléments de son évocation dans une gradation de l'horreur. Dans les strophes 2 et 3, il reprend les éléments de l'iconographie traditionnelle : la couronne d'épines (v. 6), le sang qui coule (v. 10), les yeux vitreux (v. 11). Mais leur mise en scène restitue au présent la souffrance du martyr, comme la conséquence d'une brutalité que le poète donne à voir (v. 5-6). Et l'injonction aux *bourreaux*, sous couvert d'abrégé le supplice, augmente (fantasmatiquement) la violence de leurs coups (v. 7-8). De même, la prise à témoin impliquée par l'impératif *voyez* (v. 10) rend à la scène toute sa charge émotive : à la notation visuelle, l'adjectif *affreux* (v. 11) ajoute le malaise du spectateur. Mais le comble est atteint dans le second tercet. C'est d'abord le dégoût soulevé par la *sanglante fange* (v. 13), synthèse du sang et des crachats (élément étranger à l'iconographie classique, mais conforme aux Évangiles) ; puis c'est l'horreur suscitée par la métamorphose finale en *lépreux*, mot terrible sur lequel le poème s'achève et qui nous laisse révoltés. Tout le second tercet exprime une métamorphose hideuse – de la beauté en laideur, de la pureté en souillure, du sacré en profane. Les deux verbes (*se mélange* et *change*) expriment l'idée de processus, et leur proximité sémantique est doublée par une assonance, elle-même renforcée par le mot *fange*, comme pour saturer la strophe de ce thème. De leur côté, les deux enjambements accentuent la dynamique de cette affreuse mutation, jusqu'à l'image finale portée par le dernier mot, et qui nous saisit d'horreur : le *visage* [...] *d'un lépreux* s'est substitué à la *belle et chère tête* des premiers vers.

### *Une interpellation multiple*

Jamais l'évocation plastique ne se déploie pour elle-même, dans ce poème adressé d'un bout à l'autre à une série de destinataires. Autant que dans leur multiplicité, l'intérêt en est dans le flottement introduit par le passage de l'un à l'autre. Ainsi, aux v. 5-6, le triple *vous* s'adresse à la tête du Christ, sur laquelle se concentre le regard du poète ; mais en plein milieu du second quatrain, changement total de destinataire : le *vous* précédent devient la 3<sup>e</sup> personne *le* (v. 7), et c'est aux *bourreaux* du Christ que le poète s'adresse dans deux impératifs (v. 7-8), ou en stigmatisant leurs ignobles *crachats* (v. 13). Et il n'est pas exclu que l'impératif au v. 10 puisse marquer sinon un changement, du moins un élargissement de destinataire : c'est le lecteur qui est ainsi pris à partie, impliqué dans la scène, compromis au côté des tortionnaires, comptable donc de la mort du Christ.

La Ceppède transcende l'iconographie classique de l'*Ecce homo* pour nous proposer dans le second tercet une métamorphose hallucinée. Il veut ainsi provoquer son lecteur, l'arracher à l'habitude d'une scène trop connue, et lui faire vivre la Passion du Christ dans la souffrance d'une expérience humaine, au présent. D'où le choix de ce temps verbal qui permet de

dramatiser l'épisode au lieu de seulement le narrer, et d'une interpellation multiple qui, par-delà les acteurs de cette scène, doit le toucher, émouvoir sa pitié. Ambition et procédés proprement baroques.

## VERS LA DISSERTATION

Jean Bastaire conclut ainsi la présentation de son anthologie *La Passion du Christ selon les poètes baroques français*<sup>1</sup> : « L'art baroque postule une exaltation et une exultation du langage. L'artiste porte les mots au maximum de leur sens et de leur incandescence afin d'en retirer un maximum de joie et d'éblouissement. C'est un art de la gloire voué à la manifestation du Royaume, même s'il s'affaisse souvent en un art de la pompe asservi aux vanités d'ici-bas. »

Dans quelle mesure cette réflexion vous semble-t-elle bien caractériser la littérature baroque, dans ses forces et ses faiblesses ?

### Quelques pistes de réflexion

Même si elle est d'abord liée à l'expression de la poésie religieuse, cette réflexion vaut pour la littérature baroque en général. En y voyant « une exaltation et une exultation du langage », Jean Bastaire rejoint la réflexion de Gérard Genette, qui considère le baroque comme « l'exemple rare d'une poétique fondée sur une rhétorique<sup>2</sup> » : l'écriture baroque est d'abord un travail sur la matière verbale, « une poétique fondée sur une rhétorique ». L'écrivain baroque « cède l'initiative aux mots » pour reprendre la formule de Mallarmé, mais sans la mauvaise conscience douloureuse qui caractérise l'auteur du « sonnet en X » et ses épigones. L'écrivain baroque manifeste une confiance dans les pouvoirs du langage, qui va jusqu'à l'ivresse dionysiaque, et c'est ainsi, par cet abandon au *carmen*, qu'il enchante le monde.

Mais ce faisant, Bastaire ne méconnaît pas les écueils qui guettent l'écriture baroque : le contraste entre l'élévation et la descente qui structure la dernière phrase l'exprime avec éloquence. Certes, tout mouvement littéraire et artistique a tendance à se caricaturer : le classicisme en un académisme froid (« Sur le Racine mort le Campistron pullule », ironise Victor Hugo), le romantisme en un lyrisme larmoyant ou boursoufflé, etc. Mais il s'agit toujours de dégénérescences, quand le style finit par se figer en procédé.

1. Paris, E.L.A., La Différence, coll. « Orphée », 1993, p. 16.

2. Gérard Genette, *Figures I*, « L'or tombe sous le fer », Paris, Le Seuil, 1966, coll. « Points », p. 36.

Parce qu'elle joue plus que d'autres sur les ressources de la langue, l'écriture baroque est constamment sur une ligne de crête, « souvent » prête à verser dans l'artifice, dès lors qu'elle n'est plus liée à une vision (et pas seulement d'ordre religieux) mais se réduit à une habileté... « rhétorique ».

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Jean-Pierre Chauveau, *Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1977.

## CHAPITRE 4

# Le classicisme

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 UNE RÉACTION AU  
CLASSICISME : LE ROCOCO

5 LE CLASSICISME DANS LES ARTS

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

Le terme « classique » est emprunté au latin *classicus*, qui désigne le citoyen de « première classe », c'est-à-dire le citoyen le plus fortuné. Par extension, Aulu-Gelle l'emploie pour désigner les meilleurs écrivains (*classici scriptores*), ceux qui peuvent et doivent servir de modèles. C'est dans ce sens que Thomas Sébillet emploie « classique », en 1611, dans son *Art poétique français*. Si le xvii<sup>e</sup> siècle parle de « classiques », il entend par là les auteurs grecs et latins qu'il s'agit d'imiter et d'égaliser. La signification est donc assez différente de la nôtre : aucun auteur que nous désignons comme « classique » aujourd'hui ne s'est jamais proclamé tel.

L'évolution est néanmoins déjà en germe à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Puisque les écrivains de cette période ont, comme le rappelle Jules Brody<sup>1</sup>, une conception synchronique de la littérature, qui leur permet de juger, selon les mêmes critères, Virgile et le Tasse, il n'est pas étonnant que l'on en soit venu à comparer les auteurs du Grand Siècle à ceux de l'Antiquité, au point de les trouver parfois supérieurs à leurs aînés. Si les tenants des Anciens défendent les modèles antiques et s'opposent par là aux Modernes, ce sont ces derniers qui, malgré tout, vont *classiciser* Racine, Molière ou La Fontaine. *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire (1751) reprend l'idée du *Siècle de Louis le Grand* de Perrault, celle d'une suprématie de la culture française sous le règne du monarque absolu. L'*Encyclopédie* de 1753 désigne comme

1. Jules Brody, « Que fut le classicisme français ? », dans *Lectures classiques*, Charlottesville, Rookwood Press, 1996, p. 41-65.

« classiques » Boileau et Racine. Mais c'est seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, par opposition au « romantisme », qu'émergent le sens actuel de « classique » et le substantif « classicisme ». Chez Schlegel ou chez M<sup>me</sup> de Staël, la tradition française héritée du XVII<sup>e</sup> siècle est considérée comme classique. Le romantisme étant présenté comme une poésie germanique issue de la chevalerie chrétienne, le classicisme se définit, chez ces auteurs, comme une poésie du Sud maintenant une conception antique et païenne du monde. On ne dit plus seulement que les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle finissant sont autant des classiques, c'est-à-dire des modèles, que les auteurs antiques ; on voit dans leur relative homogénéité un principe esthétique commun, que l'on nomme « classicisme ». Stendhal avalise ce changement de sens, en 1823, dans *Racine et Shakespeare*, appelant classicisme « la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à [nos] arrière-grands-pères ».

Il faut encore que le classicisme soit étudié pour lui-même et non plus dans un simple jeu de repoussoir avec le romantisme : la vogue antiquisante du début du XIX<sup>e</sup> siècle contribue à mieux dessiner ses contours, valorisant la précision et la clarté de la langue de Racine ou de La Bruyère par rapport à celle de Diderot ou de Rousseau. L'histoire littéraire, qui s'institue au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, fait progressivement des auteurs classiques les représentants les plus éminents du génie français. Cela est d'autant plus aisé que le classicisme est peut-être le seul mouvement proprement national de l'histoire de notre littérature : l'Europe, à la même époque, reste profondément baroque.

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

Nombreux sont ceux qui, aujourd'hui, remettent en cause l'existence du classicisme au temps de Louis XIV et proposent plutôt de saisir le XVII<sup>e</sup> siècle français, comme le XVII<sup>e</sup> siècle européen, dans sa cohérence baroque<sup>1</sup>. Il va sans dire que le goût pour les volutes et les métamorphoses n'a pas cessé dans les années 1660-1700, et que le roi lui-même, par son faste et par ses fêtes, perpétue une certaine sensibilité du temps ; mais, de même que le baroque subsiste encore, sous diverses formes, jusqu'à la mort du Roi Soleil, de même le classicisme apparaît déjà, au début du siècle, avec la réforme poétique de Malherbe et la création de l'Académie française, jusqu'à connaître son apogée entre 1660 et 1680. Les différents rois et les différents auteurs ont pu avoir tantôt l'esprit baroque tantôt l'esprit classique, mais cela n'enlève rien à la pertinence d'une catégorie qui permet de rendre

1. Voir Francis Claudon, art. cit., p. 227.

compte d'une tendance profonde de l'époque. Même s'il ne se nomme pas lui-même « classique », un théoricien comme le père René Rapin distingue bien les « barbares<sup>1</sup> » que sont pour lui Ronsard, du *Bartas*, le cavalier Marin ou Théophile des bons poètes que sont Malherbe et Racan.

Une chose est de dire que la catégorie a sa pertinence, une autre est de parvenir à la définir. On a souvent mis en avant la clarté, la précision, en un mot l'*atticisme*<sup>2</sup> de l'écriture classique, mais il s'agit plus alors d'une conséquence que d'un véritable principe. On a souvent parlé de l'imitation des Anciens, du fait notamment de l'implication de tous les auteurs classiques dans la querelle des Anciens et des Modernes pour soutenir les modèles antiques, mais qu'est-ce qui distinguerait alors le classicisme de l'humanisme ? Sans nier l'aspect « réactionnaire<sup>3</sup> » du classicisme et son lien indéniable avec l'humanisme de la Renaissance, on ne peut le réduire, malgré tout, à n'être qu'une résurgence de cette époque.

Gustave Lanson, dans son *Histoire de la littérature française*, voit dans le classicisme la rencontre entre le rationalisme cartésien et la tradition antique :

L'affirmation de l'universalité de la raison engageait à poursuivre dans l'œuvre d'art aussi un objet universel, et à faire consister la perfection dans le caractère général du sujet étudié, dans le caractère commun du plaisir procuré. De la même source se tirait aussi facilement l'exclusion du lyrisme et de l'histoire. [...] Heureusement à ce courant se mêla celui de la tradition antique, et de leur mélange résultèrent l'esprit et les œuvres classiques. Le soin de la forme, l'idée de la beauté furent maintenus par le respect des modèles grecs ou romains<sup>4</sup>.

Lanson montre tout à la fois la continuité avec la tradition humaniste et la spécificité propre du classicisme. Mais, comme l'a expliqué Henri Peyre<sup>5</sup>, l'influence de Descartes sur la génération classique n'est pas si évidente que cela : c'est au siècle suivant que la raison cartésienne imposera sa marque sur la philosophie du temps. À l'« esprit de géométrie » représenté

1. Père René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], Genève, Droz, 1970, p. 53.

2. Style élégant et pur.

3. L'expression est de Wöllflin à propos de la peinture classique de Poussin en pleine période baroque (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, op. cit.*, p. 118).

4. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [1895], Paris, Hachette, 1909, p. 402.

5. Voir Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?* [1933], Paris, Nizet, 1965.

par Descartes les classiques préfèrent l'« esprit de finesse » mis en avant par Pascal.

Il y a bien dans le classicisme un héritage antique, dans le droit fil de l'humanisme, que l'on ne peut nier, mais cet héritage entre constamment en tension avec une posture antihumaniste, qui se retrouve à la fois dans un pessimisme anti-stoïcien et dans la promotion d'un esprit mondain. Tout cela peut apparaître, à première vue, contradictoire, puisque chaque terme semble annuler l'autre, mais le classicisme naît, justement, de cet équilibre paradoxal. Derrière le pessimisme antihumaniste, qui a été bien analysé par Jean Rohou<sup>1</sup>, il faut entendre une réaction à l'optimisme, à tendance stoïcienne, des générations précédentes, qui glorifiait la liberté et le pouvoir de l'homme : les premiers héros de Corneille appartiennent encore à cette idéologie. Les classiques lui opposent soit l'augustinisme de Bossuet ou de Jansenius<sup>2</sup> (avec Pascal, Racine, Boileau, La Rochefoucauld<sup>3</sup>...), voyant dans la Chute de l'homme une perte irrémédiable de liberté que seule l'action de Dieu peut réparer, soit l'épicurisme fortement christianisé de Gassendi (avec Molière et La Fontaine), considérant l'homme ici-bas comme un être « très faible » et « très débile<sup>4</sup> » dans ses jugements.

Mais cet antihumanisme philosophique, fidèle malgré tout à la tradition antique, se double d'un esprit mondain, que l'on pourrait juger, au premier abord, opposé à cette morale austère. La Rochefoucauld propose une vision noire de l'homme, mais il le fait dans une forme mondaine, qui est celle de la maxime. De même pour M<sup>me</sup> de La Fayette, Racine et, dans une certaine mesure, pour Pascal. L'idée des classiques est de laisser de côté le pédantisme des générations précédentes et de ne pas réserver aux seuls savants les discussions sérieuses<sup>5</sup>. C'est ainsi que *Les Provinciales* font sortir le débat entre jésuites et jansénistes de la Sorbonne pour toucher « l'honnête homme ». Car derrière cette promotion de l'esprit mondain, c'est un nouvel idéal qui se fait jour : non plus le héros sur le modèle antique, que certains ont essayé d'égaliser (on pense au Grand Condé), mais l'homme de cour, cultivé mais

1. Voir Jean Rohou, *Le Classicisme* [1996], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Français », 2004.

2. Maître à penser de Port-Royal et des « jansénistes ».

3. Par la lucidité d'un pessimisme radical, les *Maximes* de La Rochefoucauld illustrent le dépassement classique d'une perception baroque de l'homme, perdu entre ses reflets trompeurs.

4. Voir Bernier, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, t. VIII, Lyon, Anisson et Posuel, 1678, p. 480.

5. Voir à ce propos le « Discours sur les œuvres de M. Sarrasin » de Pellisson, dans *Les Œuvres de M. Sarrasin*, Paris, Thomas Jolly, 1656.

non pédant, à l'aise en toute situation, et maître du bon goût. La politique de Mazarin et de Louis XIV, visant à abattre les prérogatives de la noblesse après la Fronde, a évidemment pesé dans cette évolution (ceux qui se sont rêvés des héros pendant l'enfance du roi sont réduits peu à peu à l'état de courtisans).

De cette définition du classicisme découle tout un ensemble de conséquences :

- **Une mise en avant du « naturel »**, qui désigne tout à la fois la manière des Anciens et le style sans affectation de l'homme du monde. Si Homère, Virgile, Horace sont célébrés, c'est parce qu'ils ont atteint le vrai (et donc le beau) dans leurs œuvres, et en cela se sont montrés les plus proches de la nature. L'honnête homme, lui aussi, tend au « naturel » et à l'aisance dans son comportement et ses discours.
- **Une importance accrue des règles et des bienséances.** — Contrairement à ce que nous pourrions croire, les règles sont la suite logique de ce « naturel » tout à la fois antique et mondain. Comme le dit le père Rapin, la *Poétique* d'Aristote « n'est à proprement parler, que la nature mise en méthode, et le bon sens réduit en principes » : « On ne va à la perfection que par ces règles : et on s'égaré dès qu'on ne les suit pas<sup>1</sup>. » Suivre les règles des Anciens, c'est suivre la « nature » et le « bon sens », qui sont aussi l'apanage de l'« honnête homme ». La règle des trois unités (temps, lieu, action) au théâtre ne vise pas à rendre invraisemblables les intrigues en concentrant de nombreux événements en une journée et en un seul lieu : elle pousse au contraire les dramaturges à laisser de côté l'héroïque et le romanesque pour concentrer la pièce sur l'essentiel (Racine fait ainsi débiter ses tragédies au plus près du moment de la crise). Les bienséances, quant à elles, doivent être respectées par le littérateur comme par l'honnête homme : il s'agit de ne pas choquer le lecteur ou le public. Certaines d'entre elles sont plus ou moins codifiées (par exemple, on ne fait pas couler le sang sur scène). D'autres se révèlent à l'occasion de débats (on critique ainsi Corneille pour le personnage de Chimène, qui persiste à aimer l'assassin de son père).
- **Une expression « congrue, claire, naturelle, éclatante, nombreuse<sup>2</sup> ».** — Là encore les Romains de l'époque augustéenne sont des modèles (Virgile, Horace), mais ils sont choisis, aussi, parmi d'autres auteurs antiques (comme Sénèque) parce qu'ils illustrent justement

1. Père René Rapin, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 46.

cette clarté non pédante si prisée à l'époque. C'est certainement l'un des traits les plus connus du classicisme, notamment grâce au vers de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. » Mais le père Rapin lui-même met en garde contre l'affadissement du style ; l'expression doit garder son éclat sous peine de ne plus être du tout de la poésie : « On commença d'ôter à la poésie sa force et son élévation, par une retenue trop timide et par une fausse pudeur, dont on s'avisa de faire le caractère de notre langue, pour lui ôter toutes ces hardiesses sages et judicieuses que demande la poésie : on en retrancha sans raison l'usage des métaphores, et de toutes ces figures qui donnent de la force et de l'éclat aux paroles<sup>1</sup>. » Il faut conserver les « hardiesses », du moment qu'elles sont « sages et judicieuses ». Du reste, Boileau ne dit pas autre chose : s'il juge que le récit doit être économe de ses effets, car « souvent trop d'abondance appauvrit la matière », il recommande d'être « riche et pompeux dans [les] descriptions<sup>2</sup> ».

- **Le développement d'un esprit moraliste.** — Le pessimisme des classiques, allié à l'esprit mondain, conduit à une représentation variée mais sans concession des faiblesses et de la vanité de l'homme. Qu'il s'agisse du janséniste Pascal, de l'aristocrate La Rochefoucauld, de la mondaine M<sup>me</sup> de La Fayette, du comédien Molière, de l'académicien La Bruyère, de l'« aimable » La Fontaine, le classicisme fait voir en prose ou en vers, dans les maximes, les portraits, les comédies ou les romans, les faux-semblants de la comédie humaine.

### URBANITÉ ET VÉRITÉ SELON BOILEAU

« C'est effectivement à quoi il me semble que les écrivains ne sauraient trop s'étudier. Un ouvrage a beau être approuvé d'un petit nombre de connaisseurs : s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra à la fin que les connaisseurs eux-mêmes avouent qu'ils se sont trompés en lui donnant leur approbation.

Que si on me demande ce que c'est que cet agrément et ce sel, je répondrai que c'est un je ne sais quoi, qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire. À mon avis néanmoins, il consiste principalement à ne jamais présenter au lecteur que des pensées vraies et des expressions justes. L'esprit de l'homme est naturellement plein d'un nombre infini d'idées confuses du vrai, que souvent il n'entrevoit qu'à demi ; et rien ne lui est plus agréable que lorsqu'on lui offre quelqu'une de ces idées bien éclaircie et mise dans un beau jour. Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante,

1. *Ibid.*, p. 54.

2. Boileau, *Art poétique*, III, v. 256 et 258.

extraordinaire ? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir : c'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. Un bon mot n'est bon mot qu'en ce qu'il dit une chose que chacun pensait, et qu'il la dit d'une manière vive, fine et nouvelle<sup>1</sup>. »

### 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

- 1589** Henri IV devient roi de France.
- 1605** François de Malherbe, poète officiel de la Cour.
- 1610** Henri IV est assassiné par Ravillac. Louis XIII, roi de France.
- 1624** Premières lettres de Guez de Balzac.
- 1627** *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* de Jean Chapelain.
- 1634** Fondation de l'Académie française.
- 1637** Pierre Corneille fait représenter *Le Cid*. Querelle du *Cid*.
- 1640** Pierre Corneille, *Horace*.
- 1643** Mort de Louis XIII. Louis XIV, roi de France. Régence d'Anne d'Autriche.
- 1647** Vaugelas, *Remarques sur la langue française*.
- 1648-1653** Troubles de la Fronde
- 1653** Nicolas Fouquet devient surintendant des finances. Il commence à faire construire le château de Vaux-le-Vicomte et s'entoure des plus grands artistes du temps : Le Vau, Le Brun, Le Nôtre, La Fontaine, Mme de Sévigné...
- 1657** Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*.
- 1660** Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*.
- 1661** Mort de Mazarin. Louis XIV prend en charge le pouvoir. Arrestation de Fouquet.
- 1662** Molière fait représenter *L'École des femmes*.
- 1664** Début des travaux d'aménagement et de construction à Versailles.  
Première édition des *Maximes* de La Rochefoucauld.
- 1666** Molière, *Le Misanthrope*.  
Premières *Satires* de Boileau.
- 1667** Racine, *Andromaque*.
- 1668** La Fontaine, *Fables* (livres I à VI).

1. Boileau, Préface de 1701 aux *Satires*.

- 1669** Molière, *Tartuffe*.  
Début des lettres de M<sup>me</sup> de Sévigné à sa fille.
- 1670** Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*.  
Racine fait représenter *Bérénice* et Corneille *Tite et Bérénice*.
- 1673** Molière joue son *Malade imaginaire* et meurt à la fin de la quatrième représentation.
- 1674** Boileau, *Art poétique*.  
René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote*.
- 1677** Racine, *Phèdre*. Racine et Boileau sont nommés historiographes du roi.
- 1678-1679** La Fontaine, *Fables* (livres VII à XI).
- 1678** M<sup>me</sup> de La Fayette, *La Princesse de Clèves*.
- 1687** Première édition des *Caractères* de La Bruyère.  
*Le Siècle de Louis le Grand* de Charles Perrault déclenche la querelle des Anciens et des Modernes.
- 1691** Racine écrit sa dernière pièce, *Athalie*, pour les demoiselles de Saint-Cyr.
- 1699** Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*.
- 1715** **Mort de Louis XIV. Début de la Régence, assurée par Philippe d'Orléans.**

### Le classicisme avant le classicisme

Le classicisme désigne avant tout une période assez courte de l'histoire littéraire, les années 1660-1680, où coïncident la prise de pouvoir réelle de Louis XIV et la parution de certaines des plus grandes œuvres de notre patrimoine ; mais le classicisme au sens large commence dès les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque Malherbe décide de réglementer la poésie, afin d'en finir avec la poétique plus permissive qui s'était mise en place tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, et d'acclimater la langue des Muses au langage de la Cour. Le poète normand, connu d'abord pour des pièces dans le goût baroque (« Les Larmes de saint Pierre »), devient petit à petit le poète officiel d'Henri IV puis de son fils Louis XIII. Il écrit des odes en l'honneur des grands personnages du temps, mais s'illustre aussi dans la poésie amoureuse (« Beauté, mon beau souci... ») ou dans le genre de la Consolation (« Consolation à M. du Périer »). Son dernier sonnet, composé après la mort de son fils, parvient à faire sourdre une émotion vive d'une forme qui est pourtant assujettie aux règles les plus strictes.

Malherbe n'a pas laissé de traité poétique ; il a par contre annoté un exemplaire des *Amours* de Desportes, corrigeant les impropriétés, les à-peu-près, les hiatus, les rimes... Ses poèmes montrent clairement la rupture avec les anciens maîtres des générations précédentes, à commencer par les poètes de la Pléiade. Malgré la persistance d'un courant baroque (Théophile de Viau, Tristan L'Hermite, Saint-Amant...), son influence s'avère majeure sur la poésie du temps. Ce sont des auteurs comme Maynard ou Racan qui poursuivront son œuvre, en cultivant les mêmes genres ou en explorant d'autres voies (comme le théâtre pastoral avec *Les Bergeries*).

Ce que Malherbe inaugure pour la poésie, et qui accompagne la montée en puissance de l'absolutisme royal, Guez de Balzac le fait pour la prose à travers ses *Lettres* (1624-1646). Son but est de « civiliser la doctrine » : partant d'un genre antique, il invente en quelque sorte le style classique, qui se veut « familier », plaisant, adapté au goût du monde. C'est dans cette optique que Vaugelas publiera, en 1647, ses *Remarques sur la langue française*, prenant comme arbitres du bon usage les « honnêtes » gens de la Cour.

À la même époque prennent place les discussions sur les règles théâtrales (unités de temps, de lieu et d'action, bienséances). Jean Chapelain est le premier défenseur d'Aristote et demande l'application de ses théories au théâtre français. L'Académie française, nouvellement fondée (1634), prend part à ces discussions, notamment à l'occasion de la querelle du *Cid*. On reproche à Corneille, non seulement de ne pas avoir respecté la règle des unités, mais de faire de Chimène l'épouse du meurtrier de son père. L'art de Corneille s'en trouvera modifié, et, dès 1640, il propose avec *Horace* une tragédie plus conforme au nouveau goût. Nous sommes à une époque charnière, encore attachée aux héros antiques et au style pompeux (Guez de Balzac félicite Corneille pour la grandeur romaine de ses personnages), mais déjà engagée dans la mise en valeur d'un autre modèle : l'« honnête homme », personnage cultivé mais non pédant, à l'aise en toute situation, dont Nicolas Faret dresse, en 1630, le portrait (*L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la Cour*). C'est pour cet honnête homme, arbitre du bon goût, que l'on se met à écrire, même sur les sujets les plus sérieux : avec *Les Provinciales*, publiées entre 1656 et 1657, Pascal et Port-Royal entendent faire sortir les débats sur la grâce et le libre-arbitre du seul cadre de la Sorbonne ou de la Curie romaine.

#### VAUGELAS OU L'USAGE CONTRE L'ÉRUDITION

« Que dans les doutes de la langue il vaut mieux, pour l'ordinaire, consulter les femmes et ceux qui n'ont point étudié que ceux qui sont bien savants en la langue grecque et en la latine.

Quand je parle ici des femmes et de ceux qui n'ont point étudié, [...] j'entends donc parler seulement des personnes de la Cour ou de celles qui la hantent, et dans le mot de personnes, je comprends les hommes et les femmes qui n'ont point étudié, et crois que pour l'ordinaire, il vaut mieux les consulter dans les doutes de la langue que ceux qui savent la langue grecque et latine. La raison en est évidente ; c'est que douter d'un mot ou d'une phrase, dans la langue, n'est autre chose que de douter de l'usage de ce mot ou de cette phrase, tellement que ceux qui nous peuvent mieux éclaircir de cet usage sont ceux que nous devons plutôt consulter dans cette sorte de doutes. Or est-il que les personnes qui parlent bien français et qui n'ont point étudié seront des témoins de l'usage beaucoup plus fidèles et plus croyables que ceux qui savent la langue grecque et la latine, parce que les premiers, ne connaissant pour d'autre langue que la leur, quand on vient à leur proposer quelque doute de la langue, vont tout droit à ce qu'ils ont accoutumé de dire ou d'entendre dire, qui est proprement l'usage, c'est-à-dire ce que l'on cherche et dont on veut être éclairci. Au lieu que ceux qui possèdent plusieurs langues, particulièrement la grecque et la latine, corrompent souvent leur langue naturelle par le commerce des étrangères, ou bien ont l'esprit partagé sur les doutes qu'on leur propose par les différents usages des autres langues, qu'ils confondent quelquefois, ne se souvenant pas qu'il n'y a point de conséquence à tirer d'une langue à l'autre<sup>1</sup>. »

### La grande époque du classicisme (1660-1680)

C'est avec la prise en main du pouvoir par Louis XIV, à la mort de Mazarin, que commence véritablement le classicisme. Le roi accentue la centralisation du pouvoir, abat les prétentions des grands du royaume ou des ministres trop présomptueux (comme Fouquet), et s'entoure, notamment pour la construction de Versailles, des plus grands artistes du moment : Le Vau pour le château, Le Nôtre pour les jardins, Le Brun pour la peinture... Un exemple du tournant classique du règne est la préférence accordée pour la colonnade du Louvre au projet de Claude Perrault plutôt qu'à celui du Bernin, le grand architecte et sculpteur baroque invité à Paris en 1665.

En littérature, le roi assure, pendant la période 1660-1680, un mécénat d'envergure, sachant mettre à son service les plumes les plus brillantes du royaume : Molière, Boileau, Racine, Quinault... D'autres, trop compromis avec Fouquet, comme La Fontaine, n'auront jamais les faveurs royales, mais trouvent différents protecteurs dans l'aristocratie. L'Académie prend de l'importance, et apparaît tout à la fois comme un moyen de contrôler les écrivains et de les récompenser.

1. Vaugelas, *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647.

La centralisation du pouvoir, l'abandon forcé de la politique par la noblesse, la vie de cour organisée selon un cérémonial bien précis conduisent à une mise en valeur de la littérature en général, notamment des genres mondains (maximes, lettres, mémoires), et du théâtre en particulier. À partir de 1662 et de son *École des femmes*, Molière, qui s'éloigne du style farcesque de ses débuts, s'impose comme le grand auteur comique du temps. Il parvient à dépasser la simple comédie d'intrigue pour jouer tout à la fois de la comédie de mœurs et de la comédie de caractère : *Tartuffe*, en 1664 et 1669, et *Le Misanthrope*, en 1666, restent à cet égard ses deux chefs-d'œuvre. Lorsqu'il revient à la farce pure, même inspirée de Térence, en 1671, avec *Les Fourberies de Scapin*, son ami Boileau dit ne pas reconnaître « dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe » l'auteur du *Misanthrope*, preuve qu'un goût classique exigeant a fini par s'imposer même dans la comédie. Corneille, quant à lui, fait représenter, durant cette période, ses dernières tragédies, mais il est concurrencé par un autre auteur, Jean Racine, qui d'*Andromaque* (1666) à *Phèdre* (1677) publie ses plus grandes pièces. Il se mesure même à son prédécesseur en choisissant, en 1669, un sujet tiré de l'histoire romaine, *Britannicus* ; mais ce n'est pas, comme dans *Cinna*, l'héroïsme romain qui y est exalté, le tyran ne possédant pas la liberté de choisir finalement le bien : il est au contraire poussé inexorablement, par la passion, vers le crime. Le pessimisme inhérent à un certain classicisme s'exprime ici, comme il s'exprime de manière générale dans la littérature du temps.

En poésie les deux grands noms de l'époque classique sont ceux de Boileau, qui s'illustre en renouvelant le genre antique de la satire (*Satires*, 1666-1701), et de La Fontaine, qui porte à son sommet le genre de la fable (*Fables*, 1668-1694). Outre l'auteur d'écrits poétiques, Boileau est le théoricien de ce qui ne s'appelle pas encore le « classicisme », et le défenseur de ses amis écrivains (Molière, Racine). Par sa traduction du traité du Pseudo-Longin (1674), il participe à la remise à l'honneur du « sublime » en cette fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Comme Racine, il obtient le poste d'historiographe du roi, marque du soutien de Louis XIV, et est élu à l'Académie française. La Fontaine, quant à lui, ne connaît pas la même faveur : suspect pour sa défense de Fouquet en 1661 et pour l'« immoralité » de ses *Contes*, il mettra du temps à accéder à l'Académie, mais ses *Fables* font déjà la délectation de ses contemporains, à commencer par M<sup>me</sup> de Sévigné : La Fontaine possède une fantaisie que d'autres auteurs classiques n'ont pas ; la variété de ses vers, de ses sujets, de ses tonalités fait de lui non seulement un grand moraliste, mais aussi un grand poète, tantôt satirique et tantôt lyrique.

À ces grands noms de l'époque classique il faudrait ajouter les auteurs qui se sont illustrés dans des genres plus mondains : les *Maximes* de La Rochefoucauld circulent d'abord dans les salons avant d'être publiées ; les *Lettres* de M<sup>me</sup> de Sévigné sont destinées à être lues dans un petit cercle de connaissances ; même les romans de M<sup>me</sup> de La Fayette naissent de discussions avec ses amis (La Rochefoucauld, Huet, Segrais...) et suscitent à leur parution des débats. *La Princesse de Clèves*, malgré les influences précieuses et baroques qui peuvent encore subsister, apparaît comme l'exemple même du roman classique, centré sur la passion des personnages, et dessinant leur destinée tragique : là encore, l'ère de l'héroïsme dans le roman est bien finie.

La littérature religieuse du temps n'est pas extérieure au classicisme, loin s'en faut, même si Bossuet ou Nicole critiquent régulièrement le théâtre. Une même vue pessimiste de l'homme pécheur, mû par ses passions et son amour-propre, rapproche les moralistes et les prédicateurs. Les sermons de Bossuet devant la Cour peuvent être virulents contre l'hypocrisie et la vanité, de même que les écrits, après Pascal, des Messieurs de Port-Royal. C'est en 1670 que paraît l'édition posthume des *Pensées* : malgré la dénonciation d'une vie mondaine superficielle, l'œuvre remporte un certain succès dans le monde, de même que les *Essais de morale* de Pierre Nicole (1671-1678). L'augustinisme s'allie paradoxalement dans ces écrits à un certain esprit mondain, dans le but de convertir le plus grand nombre.

#### LE CLASSICISME SELON BOILEAU

« Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence,  
D'un mot mis en sa place enseigna 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 encor de modèle.  
Marchez donc sur ses pas ; aimez sa 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<sup>1</sup>. »

## La querelle des Anciens et des Modernes

À partir des années 1680, et sous l'influence de M<sup>me</sup> de Maintenon, le règne de Louis XIV s'oriente moins vers les arts et plus vers la dévotion. Molière et La Rochefoucauld sont morts, Boileau et Racine sont devenus historio-graphes du roi, La Fontaine a publié la presque totalité de ses fables... Les dernières productions classiques viendront de La Bruyère, qui publie en 1688 une traduction des *Caractères* de Théophraste, suivie d'une continuation consacrée aux mœurs du siècle, et de Fénelon qui publie en 1699 ses *Aventures de Télémaque*. La Bruyère, par son art du portrait et son style incisif, se rattache aux grands moralistes du siècle, dont il reprend la vision pessimiste. Fénelon, sous le prétexte de décrire le voyage de Télémaque à la recherche de son père, offre une œuvre morale et politique qui aura une forte influence sur les générations suivantes.

Ces deux auteurs se trouvent d'ailleurs impliqués dans une controverse littéraire qui fait figure de transition entre le classicisme et les Lumières : la querelle des Anciens et des Modernes. C'est Charles Perrault, l'auteur des *Contes*, qui la déclenche en 1687 avec la lecture à l'Académie d'un poème intitulé *Le Siècle de Louis le Grand*, dans lequel il estime que d'aussi grands génies sont nés sous le règne de Louis XIV que sous le règne d'Auguste : « Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste, / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste. » Boileau et Racine s'élèvent contre cette idée, de même que La Bruyère dans ses *Caractères* et La Fontaine dans son *Épître à Huet* (1687). Le fabuliste célèbre Homère, Virgile et Horace (« Homère et son rival sont mes dieux du Parnasse »), mais il montre aussi que la position « classique » n'est pas absence d'invention (« Mon imitation n'est point un esclavage »). Du côté des Modernes, c'est Fontenelle qui prend la plume pour défendre Perrault (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688), avant que Perrault lui-même ne publie son *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692). Antoine Arnauld réconcilie finalement les deux partis en 1694 : Boileau et Perrault s'embrassent lors d'une séance à l'Académie.

1. Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant I.

La Querelle n'est en fait pas close : elle renaît en 1714 lorsque le poète Houdar de la Motte remanie et adapte en vers une traduction de l'*Iliade* par Anne Dacier. La volonté de modifier Homère pour qu'il réponde mieux aux attentes du public paraît sacrilège à certains, à commencer par M<sup>me</sup> Dacier. Une bataille littéraire s'ensuit, qui se termine en 1716 avec la réconciliation, là encore, des deux principaux protagonistes.

Malgré la volonté d'apaisement à l'issue de ces deux querelles, c'est bien l'esprit moderne, détaché de toute fidélité excessive à l'Antiquité, qui l'emporte, ouvrant la voie aux Lumières.

### L'IMITATION DES ANCIENS VUE PAR LA FONTAINE

« Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,  
 Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue<sup>1</sup> :  
 J'en use d'autre sorte ; et, me laissant guider,  
 Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.  
 On me verra toujours pratiquer cet usage ;  
 Mon imitation n'est point un esclavage :  
 Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois,  
 Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois,  
 Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence  
 Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,  
 Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,  
 Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.  
 Je vois avec douleur [ces] routes méprisées :  
 Art et guides, tout est dans les Champs Élysées,  
 J'ai beau les évoquer, j'ai beau vanter leurs traits,  
 On me laisse tout seul admirer leurs attraits.  
 Térence est dans mes mains ; je m'instruis dans Horace ;  
 Homère et son rival sont mes dieux du Parnasse.  
 Je le dis aux rochers ; on veut d'autres discours ;  
 Ne pas louer son siècle est parler à des sourds.  
 Je le loue, et je sais qu'il n'est pas sans mérite ;  
 Mais près de ces grands noms notre gloire est petite :  
 Tel de nous, dépourvu de leur solidité,  
 N'a qu'un peu d'agrément, sans nul fonds de beauté ;  
 Je ne nomme personne : on peut tous nous connaître<sup>2</sup>. »

1. Virgile.

2. La Fontaine, « Épître à Huet », 1687, v. 21-45.

#### — 4. UNE RÉACTION AU CLASSICISME : LE ROCOCO —

En 1715, après une interminable et crépusculaire fin de règne, la mort de Louis XIV ouvre une période de joyeuse licence, dans les mœurs comme dans les arts et les lettres. Contre la majesté un peu figée des principes et des ouvrages classiques, s'épanouit alors le style qu'on nommera « rococo ». Ce terme, forgé au début du XIX<sup>e</sup> siècle sur le mot rocaille<sup>1</sup>, appartient d'abord au vocabulaire esthétique et qualifie avec quelque ironie le style de la Régence et du règne de Louis XV. Dans les arts décoratifs, le rococo s'exprime en guirlandes et en volutes gracieuses ; en architecture, il fait triompher le stuc, les courbes et les contre-courbes ; en peinture c'est l'univers vaporeux des fêtes galantes de Watteau ou la sensualité plus épicée des nus de Boucher. Son acception littéraire, qui s'inscrit dans la vogue pour le baroque, est bien plus tardive – du moins pour la littérature française. En 1963, Roger Laufer fait du rococo le « style des Lumières<sup>2</sup> », ce qui revient à en dissoudre la singularité formelle. On préférera suivre la piste esquissée à la même époque par Patrick Brady<sup>3</sup> et développée dans les travaux de Jean Weisgerber<sup>4</sup>. Comme pour le baroque, il s'agit d'établir des correspondances entre les arts plastiques et la production littéraire pour dégager dans cette dernière des thèmes, des structures, un style.

La littérature rococo se caractérise d'abord par une liberté des mœurs qui va jusqu'au libertinage. *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) en est l'emblème : dans ce roman de Crébillon fils, le héros, Meilcour, raconte avec un recul ironique son apprentissage érotique. Diderot exploite cette veine dans *Les Bijoux indiscrets* (1748), avant de rompre avec le rococo à partir de 1760, en blâmant dans ses *Salons* la fausseté immorale de Boucher. La découverte des *Mille et une nuits* dans la traduction d'Antoine Galland (1704-1717) n'est sans doute pas étrangère à cette sensualité prégnante, qu'elle teinte d'orientalisme – de l'évocation du sérail dans les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) à *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise* de Crébillon (1734). En amour, les « petits-mâtres » qui font florès sur la scène<sup>5</sup> affichent une indifférence blasée, et la Manon Lescaut de Prévost, « fille perdue, fidèle jusque dans ses trahisons, pleine de grâce

1. On le trouve en 1829 sous la plume de Stendhal dans *Promenades dans Rome*.

2. Roger Laufer, *Style rococo, style des « Lumières »*, Paris, José Corti, 1963.

3. Voir son article « Rococo Style in French Literature », *Studi francesi*, sept-déc. 1966.

4. Voir notamment *Les Masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

5. De Regnard à Lesage, de Van Effen à Marivaux, Frédéric Deloffre compte jusqu'à quarante-cinq apparitions de ce type théâtral entre 1700 et 1770.

jusque sur la charrette d'infamie qui la conduit à l'hôpital<sup>1</sup> » est la première « femme fatale » de notre littérature. Contre l'enfermement de la passion qui asservit, il s'agit de préserver sa disponibilité : « Jouissez, soyez heureux, mais libre », tel est le conseil donné à un héros d'*Angola*, un conte de La Morlière (1746).

Entre espièglerie et cynisme, effronterie et insolence, l'humeur du rococo est délibérément à la frivolité, et le terme figure alors dans plus d'un titre de comédie. Cette humeur badine vise à noyer délibérément toute inquiétude métaphysique : « Jouir / Est mon unique étude. / Je fuis l'inquiétude », chante un menuet de la Comédie-Italienne<sup>2</sup>. Car dans la mentalité rococo, le monde est un vaste théâtre où chacun joue un rôle. Dans une page célèbre des *Lettres persanes*, Rica découvre la salle de la Comédie comme le lieu d'un mimodrame général :

On voit, dans de petits réduits qu'on nomme *loges*, des hommes et des femmes qui jouent ensemble des scènes muettes [...]. Ici, c'est une amante affligée qui exprime sa langueur ; une autre, plus animée, dévore des yeux son amant, qui la regarde de même : toutes les passions sont peintes sur les visages, et exprimées avec une éloquence qui, pour être muette, n'en est que plus vive<sup>3</sup>.

Ce jeu de travestissement perpétuel où les personnages avancent masqués est le thème récurrent, le fond même des comédies de Marivaux, du *Prince travesti* (1724) aux *Fausse confidences* (1737). Tout n'est que jeu (de l'amour ou du hasard) sur ce théâtre où l'être, à force de donner le change et souvent de se duper lui-même, semble se perdre, jusqu'au vertige. Cela ne va pas sans une certaine cruauté par laquelle l'auteur de *La Double Inconstance* échappe à la futilité du rococo : « Malgré la comédie, tout ça est vrai [...] ; car ils font semblant de faire semblant », découvre Blaise, avec effarement, dans *Les Acteurs de bonne foi* (1757).

Il faut à ces volutes et ces arabesques un langage qui les exprime – et là encore la rupture est nette avec les principes du classicisme. La littérature rococo, c'est le règne de l'esprit conçu comme la faculté d'établir des rapports insolites : le paradoxe et l'oxymore y règnent. Marivaux raille comme « une *marotte* » l'idéal de la clarté prôné par Boileau, qui méconnaît ce que « l'esprit aperçoit [mais] qu'il ne saurait dire », quand « la pensée ou le

1. Jean-Noël Vuarnet, *Le Joli Temps. Philosophes et artistes sous la Régence et Louis XV*, Paris, Hatier, 1990, p. 126.

2. Cité par Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 72.

3. Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre 28 (1721).

sentiment trop vif passe toute expression<sup>1</sup> ». À l'illusion d'un langage transparent, il propose de substituer une « stylistique de la suggestion<sup>2</sup> », qui s'adresse autant à la sensibilité du lecteur qu'à son intelligence. Tout dans sa phrase défie donc la norme classique : emploi calculé de l'impropriété et de l'antithèse, conception de l'image qui distend le rapport entre signifiant et signifié, « arrangement naturel » des idées au lieu de « les assujetti[r] à un certain ordre incompatible avec son feu<sup>3</sup> ». Car, contre l'aspiration classique à retrouver les principes universels qui définissent « la belle nature », la littérature rococo (comme avant elle la littérature baroque) valorise la singularité, gage de vérité envers soi-même à une époque où prévaut l'empirisme et où, contre la stabilité d'un ordre ancestral, l'individu commence à revendiquer ses droits.

Enfin, suivant la délicatesse gracieuse qui affecte la peinture et les arts décoratifs (mobilier, orfèvrerie), la littérature rococo cultive la miniature. Elle promeut les petits genres et se concentre sur « des bagatelles : une boucle de cheveux, un perroquet, un sansonnet, un mouchoir<sup>4</sup> » ou bien encore l'entorse de Marianne, autour de laquelle se noue un long badinage érotico-sentimental (Marivaux, *La Vie de Marianne*). « La manière de raconter est toujours l'unique cause du plaisir ou de l'ennui qu'un récit inspire<sup>5</sup> », affirme du reste Marivaux.

Antithèse au classicisme, le rococo n'est-il alors qu'une résurgence tardive du baroque ? Certes, il en partage bien des traits et entretient une forte parenté avec le burlesque et la préciosité. Mais nulle trace de conscience tragique ni d'inquiétude métaphysique dans cette littérature du bonheur sensuel.

## 5. LE CLASSICISME DANS LES ARTS

Le classicisme, comme le baroque, ne se limite pas à la seule littérature. C'est toute la production artistique qui connaît au xvii<sup>e</sup> siècle une inflexion classique. La centralisation du pouvoir et le mécénat d'origine royale expliquent

1. Marivaux, « Sur la clarté du discours » (1719).

2. L'expression est de Frédéric Deloffre, dans *Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1971.

3. Marivaux, *Le Spectateur français* (1721-1724), 7<sup>e</sup> feuille.

4. Jean Weisgerber, « Qu'est-ce que le rococo ? », *Études sur le xviii<sup>e</sup> siècle*, n° 18, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 18.

5. Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 602.

en partie cette homogénéité de style sous le règne de Louis XIV. Par volonté politique les différents domaines s'organisent d'ailleurs en Académies (1634 pour la littérature ; 1648 pour la peinture et la sculpture ; 1669 pour la musique ; 1671 pour l'architecture).

En peinture, le classicisme français naît dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle. Wölfflin reconnaît dans l'art de Poussin, qui peint à Rome de 1624 à 1665, un art « réactionnaire<sup>1</sup> » : consciemment le peintre français s'oppose à Caravage, « venu au monde », selon lui, « pour détruire la peinture<sup>2</sup> ». Dans une Italie baroque, il fait figure de promoteur d'un retour à l'harmonie, à la construction hiérarchisée des plans et de la lumière. Philippe de Champaigne, au service de Marie de Médicis dès 1628, est un autre représentant du classicisme pictural, dans une veine plus austère et religieuse. Proche de Port-Royal, où sa fille est moniale, il peint de nombreuses scènes évangéliques ainsi que des portraits de la famille Arnauld. En plein règne de Louis XIV, ce sont Le Brun et Mignard qui font figure de peintres officiels et sont chargés des décorations de Versailles ou du Val-de-Grâce. En sculpture, Girardon est le meilleur représentant du style antique, avec notamment son groupe *Apollon servi par les nymphes* (1666-1673).

Dans le domaine architectural, le rejet du projet du Bernin pour une façade du Louvre et l'adoption du projet de Claude Perrault marquent la volonté délibérée de s'éloigner de l'ornementation baroque. Le Vau puis Mansart dominent l'architecture française pendant près de quarante ans, œuvrant à Paris ou à Versailles pour réaliser des palais et des églises à la hauteur du règne de Louis le Grand. La Bruyère célèbre d'ailleurs, dans ses *Caractères*, le retour de l'architecture française à des modèles gréco-romains :

On a entièrement abandonné l'ordre gothique, que la barbarie avait introduit pour les palais et pour les temples ; on a rappelé le dorique, l'ionique et le corinthien : ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles<sup>3</sup>.

1. Voir Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 118 : « En revanche, les réactionnaires du point de vue linéaire, comme Poussin, le sont aussi dans leur façon de traiter les plans. »

2. « M. Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture », dans Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, 1725.

3. La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 15, 1690.

La musique des années 1660-1680 est, quant à elle, dominée par le compositeur d'origine italienne Lully et par l'invention de la tragédie lyrique française (mêlant opéra et ballets sur un livret de tragédie). En association avec le poète Quinault, Lully compose quelques-uns des chefs-d'œuvre de la musique lyrique au XVII<sup>e</sup> siècle (citons *Alceste* en 1674, *Atys* en 1676, *Phaéton* en 1683, ou *Armide* en 1686). Ayant acheté le privilège sur l'opéra, il empêche tout autre compositeur de s'essayer au genre. Charpentier, célèbre pour sa musique religieuse, doit attendre 1693 pour proposer une *Médée* sur un livret de Thomas Corneille.

## VERS LE COMMENTAIRE

### Racine (1639-1699), *Andromaque* (1667), III, 8.

*Pyrrhus, fils d'Achille, qui a obtenu Andromaque comme prisonnière après la chute de Troie, accepte de ne pas livrer aux Grecs Astyanax, le fils qu'elle a eu d'Hector, si elle consent à l'épouser. Andromaque s'entretient ici avec Céphise, sa confidente, qui ne voit pas d'autre solution que de contenter Pyrrhus.*

#### ANDROMAQUE

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle  
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;  
 Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
 Entrant à la lueur de nos palais brûlants,  
 5 Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;  
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,  
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ;  
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue :  
 10 Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue ;  
 Voilà par quels exploits il sut se couronner ;  
 Enfin voilà l'époux que tu me veux donner.  
 Non, je ne serai point complice de ses crimes ;  
 Qu'il nous prenne, s'il veut, pour dernières victimes.  
 15 Tous mes ressentiments lui seraient asservis.

#### CÉPHISE

Eh bien, allons donc voir expirer votre fils :  
 On n'attend plus que vous... Vous frémissiez, Madame ?

## ANDROMAQUE

Ah ! de quel souvenir viens-tu frapper mon âme !  
 Quoi ? Céphise, j'irai voir expirer encor  
 20 Ce fils, ma seule joie, et l'image d'Hector ?  
 Ce fils, que de sa flamme il me laissa pour gage ?  
 Hélas ! je m'en souviens, le jour que son courage  
 Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas,  
 Il demanda son fils, et le prit dans ses bras :  
 25 « Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes,  
 J'ignore quel succès le sort garde à mes armes ;  
 Je te laisse mon fils pour gage de ma foi :  
 S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi.  
 Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère,  
 30 Montre au fils à quel point tu chérissais le père ».  
 Et je puis voir répandre un sang si précieux ?  
 Et je laisse avec lui périr tous ses aïeux ?  
 Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?  
 Si je te hais, est-il coupable de ma haine ?  
 35 T'a-t-il de tous les siens reproché le trépas ?  
 S'est-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne sent pas ?  
 Mais cependant, mon fils, tu meurs si je n'arrête  
 Le fer que le cruel tient levé sur ta tête.  
 Je l'en puis détourner, et je t'y vais offrir ?...  
 40 Non, tu ne mourras point, je ne le puis souffrir.

*Quelques pistes de commentaire*

Ce passage s'impose tout d'abord comme un texte classique par l'utilisation d'un genre antique, la tragédie, et d'un sujet qui ne l'est pas moins (Euripide, déjà, s'était intéressé au personnage d'Andromaque en exil). Mais les références précises ici au sac de Troie et à la dernière entrevue d'Hector et d'Andromaque permettent également à Racine de se mesurer à Virgile (*Énéide*, chant II) et à Homère (*Iliade*, chant VI). C'est même cet arrière-fond épique qui donne toute sa beauté poétique à l'extrait : le discours d'Andromaque est comme hanté par les fantômes de Troie.

Autre caractéristique du classicisme, au-delà de la référence antique : le pessimisme pathétique qui sourd du dilemme d'Andromaque. Nous ne sommes plus à l'époque des premières tragédies de Corneille, où le héros, pris entre l'amour et le devoir, savait sortir grandi et sublime des conflits intérieurs (le temps des héros, celui d'Achille et d'Hector, est fini, semble

nous dire le texte). Andromaque est ici enfermée dans une situation inextricable, comme le figure bien l'extrait construit en diptyque : d'un côté le monstre sanguinaire qu'est Pyrrhus, et qu'elle ne peut épouser ; de l'autre, le noble Hector, qu'elle doit sauver en Astyanax.

L'extrait s'ouvre sur une magnifique hypotypose, qui nous fait revivre la destruction de Troie : l'anaphore « songe » appuyée par les sifflantes, les termes « brûlants » et « sang » relayés par les voyelles nasales, la consonne [R] répandant les « cris » des vainqueurs et des mourants, tout concourt à faire de cette évocation une vive peinture (« Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue »). À travers l'effroi de ce souvenir, c'est toute la douleur d'Andromaque qui ressurgit (voir l'admirable rime « nuit cruelle » / « nuit éternelle ») et qui montre l'impasse dans laquelle elle se trouve : celui qui veut l'épouser est non seulement le fils du meurtrier d'Hector, mais il est lui-même associé au « carnage » passé. L'ironie dont fait preuve Andromaque (« Voilà par quels exploits il sut se couronner ») dit assez la haine qu'elle a pour Pyrrhus et achève le portrait de celui-ci en bourreau sanguinaire.

Le passage est bâti comme un diptyque, et à la figure négative de Pyrrhus va s'opposer la figure positive d'Hector, mais paradoxalement pour souligner la nécessité de sauver l'« image » même d'Hector, c'est-à-dire Astyanax. Ce texte atteint au plus haut pathétique lorsque, à la suite d'Homère, est rappelée la dernière entrevue avec Hector avant le combat contre Achille. De même qu'Andromaque nous mettait sous les yeux Troie en flammes et couverte de sang, de même elle fait revivre ici, par le discours direct, le héros disparu. Astyanax est l'image de son père, mais Andromaque elle-même est appelée, par Hector, à être son image auprès de leur fils (« S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi »). Andromaque est prise entre la fidélité qu'elle se doit à elle-même et aux Troyens disparus, et la fidélité qu'elle doit à son mari et – à travers lui – à Astyanax. La suite de questions, à la fin de l'extrait, reflète bien cette tonalité pathétique. Au vers 33, l'adjectif possessif de première personne est pris entre le « roi barbare » et le pronom personnel « le » désignant Astyanax : c'est l'impasse tragique dans laquelle se trouve Andromaque qui est ainsi figurée. Au « Non » du vers 13 répond alors le « Non » du vers 40 (on retrouve le même adverbe de négation « point » à la césure). Andromaque ne peut ni céder à Pyrrhus ni condamner son fils : après avoir envisagé un mariage suivi immédiatement du suicide, c'est finalement la jalousie d'Hermione qui la délivrera de cette situation impossible grâce au meurtre de Pyrrhus.

---

## VERS LA DISSERTATION

---

« L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. » (André Gide, « Billets à Angèle », *NRF*, 1921.)

Ce propos de Gide éclaire-t-il votre compréhension du classicisme ?

### *Quelques pistes de réflexion*

Gide fut un grand admirateur du classicisme. Dans les « Billets à Angèle », il oppose précédemment les romantiques (« Ronsard, Corneille, Hugo »), pour qui « le mot précède et déborde l'émotion et la pensée », et les classiques, « plus ému[s] qu'il[s] ne le laisse[nt] paraître d'abord ». Cette compréhension du classicisme par référence au romantisme a une pertinence historique puisque le mot n'a pris son sens actuel qu'au moment de la révolution romantique, et que les « classiques » eux-mêmes avaient le sentiment de se battre contre le manque de mesure de leurs prédécesseurs.

Mais l'« ordre » et la « mesure » ne font pas tout : pour qu'il y ait grande œuvre classique, il faut justement que la matière brute et indomptée se devine sous l'expression modeste et pudique, deux qualités que Gide reconnaît aux auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle.

Gide redonne au classicisme sa part d'émotion, qu'on lui dénie souvent, malgré l'évidence ; mais ce qu'il définit est moins le « classicisme » du xvii<sup>e</sup> siècle, qu'un classicisme intemporel, une sorte d'« éon<sup>1</sup> » qui traverse, comme le romantisme, toute l'histoire de la littérature. L'on voit d'ailleurs que Gide accorde une plus grande valeur esthétique à l'œuvre qui surmonte le désordre initial plutôt qu'à celle qui s'y complaît. À la même époque, Alain, dans *Le Système des Beaux-Arts* (1920), développe, lui aussi, une conception du grand art comme passion ou émotion domptée (où l'émotion, dans sa dimension parfois monstrueuse, reste comme physiologiquement présente dans l'œuvre finie).

---

1. À propos d'Eugenio d'Ors et des « éons », voir le premier chapitre.

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Emmanuel Bury, *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français, 1660-1680*, Paris, Armand Colin, « 128 », 1999.

Jean Rohou, *Le Classicisme* [1996], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2004.

Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?* [1933], Paris, Nizet, 1965.

## CHAPITRE 5

# Les Lumières

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 UN CONTRE-COURANT :  
L'ILLUMINISME

5 LES LUMIÈRES DANS LES ARTS

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

Dans l'histoire des mouvements littéraires, celui des « Lumières » est le premier à ne pas avoir reçu son nom *a posteriori* mais, conscient de ce qu'il incarnait, à s'être appliqué à lui-même l'appellation sous laquelle on le désigne depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes l'expression de « siècle des Lumières » est plus récente, puisque nécessairement rétrospective, mais la métaphore revient constamment sous la plume des « philosophes » du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner la sphère dans laquelle ils travaillent, l'objectif auquel ils tendent de toutes leurs forces, quelles que soient leurs divergences, voire leurs oppositions. De surcroît, elle est européenne, puisqu'à la même époque on parle d'*Aufklärung* dans les pays de langue allemande, d'*Enlightenment* en Angleterre, d'*illuminismo* en Italie.

Cette métaphore a une histoire, riche d'enseignements sur le mouvement qui en tire son nom. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'emploi métaphorique du terme *lumière* au singulier se scinde en deux acceptions, l'une religieuse et l'autre philosophique : la lumière divine (« Mon Dieu, lumière éternelle, [...] vous seul êtes la lumière de notre vie », s'exclame Bossuet<sup>1</sup>) contre « la lumière naturelle » de la raison, seule voie pour mener « la recherche de la vérité<sup>2</sup> ». Pour Descartes, l'esprit humain détient une lumière propre, distincte de la lumière divine, mais qui peut projeter sur les choses la même luminosité.

1. Jacques Bénigne Bossuet, *Traité de la concupiscence*, chapitre xxxii (rédigé vers 1693-1694, publication posthume en 1731).

2. Titre d'un dialogue posthume de Descartes et d'un ouvrage célèbre de Malebranche.

Dans les *Règles pour la direction de l'esprit*, il parle de « l'humaine sagesse » comme d'un foyer lumineux unique qui, telle « la lumière du soleil », éclaire les objets du savoir dans leur diversité. Il s'oppose ainsi à toute une tradition (platonicienne, puis augustinienne) pour laquelle l'esprit humain n'est capable d'appréhender son objet que s'il est éclairé par une lumière dont il ne porte pas en lui la source, mais qui lui vient d'un foyer transcendant (l'idée de Bien ou Dieu).

Héritiers de Descartes, et confiants comme lui dans l'autonomie de l'entendement, les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle se séparent de lui en récusant que de quelque façon l'esprit humain puisse rejoindre « l'intelligence suprême ». Le point de vue de Dieu sur le monde nous étant refusé, « nous ne pouvons constituer l'ordonnement des choses tel que lui-même l'a créé, de façon *a priori*, et sommes condamnés à les envisager selon l'ordre imparfait et lacunaire dans lequel elles nous apparaissent<sup>1</sup> ». Ils prennent donc acte de la distance irréductible entre l'intelligence divine, inaccessible à l'homme par quelque illumination que ce soit, et l'entendement humain, qui produit des lumières dont l'ordonnement correspond à la manière dont le monde se présente à lui. L'unique « humaine sagesse » de Descartes fait place à l'esprit encyclopédique et au système.

Le passage au pluriel de la métaphore signe donc une laïcisation radicale de la notion. Certes l'expression « les lumières de la raison » n'est pas inconnue du XVII<sup>e</sup> siècle : on la trouve même sous la plume de Bossuet qui reproche au pécheur inconséquent de les éteindre<sup>2</sup>. Mais ces lumières-là sont innées et ne sont que des instruments, des auxiliaires pour mieux connaître la volonté de Dieu. Dans la pensée chrétienne, les lumières propres à l'homme ne sont rien et sont même un péril pour son âme, si elles s'affranchissent de la foi : « Cette sagesse par laquelle un chrétien se renferme en lui-même et se confie à ses propres lumières, le prive des plus grands dons de Dieu », affirme Fénelon. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les lumières reçues, qui correspondent à la raison innée, font place aux lumières produites, qui s'inscrivent dans le mouvement du progrès de la civilisation. Le terme allemand *Aufklärung* le dit bien, qui suppose un processus et que l'on peut traduire par « l'accession aux Lumières ». On passe du plan transcendant de Dieu au plan immanent de l'histoire. Car ce leitmotiv des lumières, qui traverse tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, traduit la conscience d'appartenir à une époque historique du progrès de l'humanité, la foi en une marche continue vers la perfection de l'homme.

1. Marion Chottin, « Le système de l'Encyclopédie et la métaphore de la lumière : héritage et refonte du système cartésien », *Labyrinthe*, 34, 2010, p. 37-49.

2. Bossuet, *Sermons*, « Sur le péché d'habitude », 2<sup>e</sup> point.

### « UNE PÉRIODE QUI FORMULE ELLE-MÊME SA PROPRE DEVISE »

« Est-ce qu'après tout l'Aufklärung, ce n'est pas la première époque qui se nomme elle-même et qui au lieu simplement de se caractériser, selon une vieille habitude, comme période de décadence ou de prospérité, ou de splendeur ou de misère, se nomme à travers un certain événement qui relève d'une histoire générale de la pensée, de la raison et du savoir, et à l'intérieur de laquelle elle a elle-même à jouer son rôle ? L'Aufklärung, c'est une période qui formule elle-même sa propre devise, son propre précepte, et qui dit ce qu'elle a à faire, tant par rapport à l'histoire générale de la pensée que par rapport à son présent et aux formes de connaissance, de savoir, d'ignorance, d'illusion dans lesquelles elle sait reconnaître sa situation historique<sup>1</sup>. »

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

Le mouvement des Lumières se définit avant toutes choses comme un effort pour libérer l'homme des préjugés, qui ont entravé son épanouissement propre en maintenant l'esprit dans une passivité qui l'aliène. Dans l'article de l'*Encyclopédie* qu'il lui consacre, Jaucourt définit le préjugé comme un « faux jugement que l'âme porte de la nature des choses, après un exercice insuffisant des facultés intellectuelles » : « ce fruit malheureux de l'ignorance prévient l'esprit, l'aveugle et le captive ». Dans un article publié alors que les Encyclopédistes ont déjà produit l'essentiel de leur œuvre, Kant y voit non « un manque d'entendement » mais « le manque de décision et de courage à se servir de son entendement sans la direction d'un autre<sup>2</sup> ». Car le préjugé n'est pas tant l'erreur du jugement, comme le concevait Descartes, que le renoncement de la raison à exercer sa pleine liberté. La lutte contre les préjugés, « ces idoles de l'âme », dit encore Jaucourt, est donc la première forme d'un combat pour l'émancipation de l'homme. À la faveur de ce combat, un nouveau venu fait son entrée dans la sphère culturelle : « le philosophe », que sa lucidité sans concession place à l'avant-garde de cette lutte, dans laquelle il articule intimement la réflexion et l'action.

### PORTRAIT DU PHILOSOPHE

« Les autres hommes sont emportés par leurs passions, sans que les actions qu'ils font soient précédées de la réflexion : ce sont des hommes qui marchent dans les

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » [1984], dans *Dits et écrits*, t. 2, Paris, Gallimard, 1994, « Quarto », 2001, p. 1500-1501.

2. Emmanuel Kant, « Réponse à la question "Qu'est-ce que les Lumières ?" », article publié en décembre 1784 dans la *Berlinische Monatsschrift*, trad. Jean-Michel Muglioni, Paris, Hatier, 2015, « Classiques Hatier de la philosophie », p. 7.

ténèbres ; au lieu que le philosophe dans ses passions mêmes, n'agit qu'après la réflexion ; il marche la nuit, mais il est précédé d'un flambeau.

Le philosophe forme ses principes sur une infinité d'observations particulières. Le peuple adopte le principe sans penser aux observations qui l'ont produit : il croit que la maxime existe pour ainsi dire par elle-même ; mais le philosophe prend la maxime dès sa source ; il en examine l'origine ; il en connaît la propre valeur, et n'en fait que l'usage qui lui convient. De cette connaissance que les principes ne naissent que des observations particulières, le philosophe en conçoit de l'estime pour la science des faits ; il aime à s'instruire des détails et de tout ce qui ne se devine point. Ainsi il regarde comme une maxime très opposée au progrès des lumières de l'esprit, que de se borner à la seule méditation, et de croire que l'homme ne tire la vérité que de son propre fonds<sup>1</sup>. »

Ce combat est nécessairement militant. Il ne saurait se mener comme une opération purement intellectuelle ; il doit au contraire se porter sur la place publique et rallier à lui des soutiens toujours plus nombreux, tant les forces de l'aliénation sont anciennes et puissantes<sup>2</sup>. C'est donc un combat politique, et le philosophe des Lumières quitte son cabinet de travail pour descendre dans l'arène, inventant par là-même la figure de l'intellectuel engagé dans la cité. À l'instar de Voltaire avec Frédéric II de Prusse ou de Diderot avec Catherine de Russie, son souci de diffuser les lumières de la raison et du progrès peut aussi le conduire – non sans amère désillusion – à se faire le conseiller de souverains « éclairés ».

Cette lutte contre les préjugés conduit donc nombre de philosophes à ferrailer contre les agents de l'obscurantisme, au premier rang desquels ils mettent la religion catholique dont ils relèvent et contestent tous les aspects irrationnels, comme les miracles ou la transsubstantiation. Là encore leur combat n'est pas seulement intellectuel, dans un pays où la religion est une puissance d'État. Contre la politique d'intolérance, dont la révocation de l'édit de Nantes en 1685 a été l'emblème, ils prônent la tolérance religieuse en déniaut au pouvoir le droit de s'immiscer dans les consciences. La lutte pour la liberté de penser s'incarne aussi, bien évidemment, dans le champ politique, contestant la légitimité d'un pouvoir qui ne rend de comptes qu'à lui-même et à Dieu. Il s'agit non seulement de permettre la circulation des opinions, mais aussi de refonder l'État sur un meilleur équilibre des pouvoirs et la défense des droits individuels. Le système anglais, dont Voltaire

1. Dumarsais, *Le Philosophe*, 1743.

2. « Les Lumières eurent d'abord pour tâche de se propager : leur diffusion est leur vocation », écrit Bertrand Binoche (« *Écrasez l'infâme !* » – *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique Éditions, 2018, p. 22).

fait l'éloge dans les *Lettres philosophiques* (1734), paraît un modèle pour réformer l'absolutisme français. Plus radical, Rousseau, pour qui aucun homme ne tient de la nature une quelconque autorité sur ses semblables, veut fonder un nouvel ordre politique, d'essence républicaine, sur la « souveraineté » du peuple (*Du contrat social*, 1762).

La foi dans la raison et le progrès se traduit par un intérêt croissant pour les découvertes scientifiques et les innovations techniques, qui permettent à l'homme de mieux comprendre et maîtriser son destin. Le projet de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert articule ainsi deux préoccupations : faire le catalogue « raisonné » de tous les savoirs et par là-même constituer un instrument pour éclairer les hommes. Le siècle des Lumières est saisi d'une véritable fièvre scientifique, qui multiplie les sociétés savantes et les « cabinets de curiosité » – cabinets d'amateurs où l'on expose comme un spectacle les démonstrations de chimie, de minéralogie, d'anatomie, ou cabinets à vocation scientifique, lieux de véritables recherches savantes. Beaucoup de philosophes ont pratiqué personnellement l'expérimentation scientifique :

Montesquieu a expérimenté les effets du froid sur la langue de mouton. Voltaire a participé aux expériences du laboratoire de Madame du Châtelet. Expérimenter est devenu un plaisir à la mode. Les cours publics de l'abbé Nollet sur l'électricité attirent le meilleur monde. On mesure, on pèse, on dissèque tout au long du siècle et parfois avec frénésie<sup>1</sup>.

Les progrès des sciences de la nature (Lamarck esquisse une théorie de l'évolution, Linné pose les fondements de la botanique) conduisent le mouvement des Lumières à distendre – sinon à couper – le lien entre l'univers et Dieu. Sans aller jusqu'au matérialisme professé par d'Holbach ou Helvétius, qui reste marginal, beaucoup sont tentés par le déisme qui ne voit en Dieu que « le grand horloger » de l'univers. Porté à l'origine par des philosophes anglais comme John Toland (*Le Christianisme sans mystère*, 1696), le déisme tente de résoudre les contradictions entre la foi et la raison. Il reconnaît l'existence d'un Être suprême, créateur de toutes choses et régisseur du monde, mais récuse avec force la religion révélée, surnaturelle, au bénéfice d'une religion naturelle. C'est dans le *Traité sur la tolérance* de Voltaire (1763) que ce déisme trouve sa forme achevée en France. D'autres, comme Condillac qui se réclame du sensualisme de Locke, affirment que l'origine de nos pensées n'est pas innée mais fondée sur nos sensations. « Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos

---

1. Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002, p. 45.

sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincet souvent elles-mêmes », écrit Diderot dans *l'Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769). Cette importance accordée aux émotions du corps, on la retrouve mise en scène dans le roman libertin, qui traverse tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et dont *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (1782) sont l'accomplissement. À cet égard, il est intéressant de voir comment la sensualité libertine, qui chez Crébillon s'épanouissait dans une pure jouissance<sup>1</sup>, prend chez Laclos les accents d'une revendication politique ; il n'est pas indifférent que le créateur du personnage de la marquise de Merteuil ait aussi milité en faveur de l'émancipation féminine<sup>2</sup>.

Mais la production intellectuelle des Lumières n'est pas seulement une affaire éditoriale ; elle est aussi (et même d'abord, dans le processus de création) un phénomène oral. Plus qu'aucun autre, le mouvement des Lumières a développé l'art de la conversation. Un des premiers lieux parisiens où règne l'échange des idées et des propos est le café : Paris en comptera neuf cents à la veille de la Révolution. Le premier et le plus célèbre est le Procope, fondé en 1686 : Fontenelle, Voltaire, Diderot, d'Alembert, La Harpe, Condorcet, Beaumarchais y ont leurs habitudes. Offrant à leurs clients la presse (abondante en titres mais d'une diffusion restreinte), les cafés en favorisent une lecture collective, source d'échanges qui contribuent à former l'opinion. À côté de ces lieux populaires et mêlés, les clubs, fermés au grand public, proposent des débats parfois fort libres, au point que les réunions du club de l'Entresol, qui accueille Montesquieu, sont suspendues en 1731. Quant aux salons littéraires, ils réunissent autour d'une maîtresse de maison cultivée une société choisie, fière d'y côtoyer des savants, des écrivains, des artistes. Entre partenaires qui se sont élus et se reconnaissent pour égaux, l'échange intellectuel, à travers un dialogue brillant autant que profond, devient une arme efficace au service des Lumières. C'est de là que partent les idées nouvelles pour se diffuser dans l'opinion : en 1748, Montesquieu lit *De l'esprit des lois* chez M<sup>me</sup> de Tencin (dont le salon est actif entre 1733 et 1749) ; à partir de 1740, les beaux esprits se réunissent autour de Voltaire chez M<sup>me</sup> du Deffand (avant qu'elle ne rompe avec le parti philosophique en 1764), ; et dans le second demi-siècle, les Encyclopédistes sont accueillis chez M<sup>me</sup> Geoffrin (entre 1750 et 1780), chez M<sup>me</sup> d'Épinay (entre 1752 et 1783), chez Julie de Lespinasse (entre 1764 et 1776), amie intime de d'Alembert. À ces femmes brillantes il convient d'ajouter un

1. Par exemple dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de (1736) : voir chapitre 4, p. 84.

2. « Venez apprendre comment nées compagnes de l'homme, vous êtes devenues son esclave, comment vous êtes parvenues à vous y plaire, à le regarder comme votre état naturel » (*Traité sur l'éducation des femmes*, 1783).

homme, le baron d'Holbach, dont le salon (actif entre 1759 et 1788) reçoit – avec Diderot en vedette – l'avant-garde du combat philosophique.

De cette définition découlent plusieurs conséquences qui sont autant de traits distinctifs des Lumières :

- **La liberté d'examen et de critique.** — On refuse de se soumettre à des dogmes religieux ou à une autorité fondée seulement sur la tradition. L'injonction de Kant : *Sapere aude* (« Ose savoir »), invite ainsi l'individu à penser par lui-même, à faire ses propres choix.
- **Le primat de la raison et de l'expérience.** — Le rationalisme prôné par les Lumières n'est pas une abstraction ; il s'appuie sur l'observation concrète et la pratique.
- **Le développement et la diffusion des connaissances.** — Seul le savoir rend les hommes libres en leur permettant de maîtriser leur destin.
- **Le combat pour la liberté de conscience et d'opinion.** — La tolérance n'est plus une vertu passive, mais l'affirmation d'un principe politique, sur lequel doit se fonder la société. La séparation du temporel et du spirituel, du théologique et du politique se concrétisera dans l'idée républicaine de laïcité.
- **L'affirmation de l'universalité du genre humain.** — C'est sur la base de cette conviction qu'émerge la notion neuve des droits de l'homme, et c'est à ce titre que la lutte contre l'esclavage – de Montesquieu à Condorcet, en passant par Voltaire, Helvétius, Jaucourt, l'abbé Raynal – devient l'un des combats emblématiques des Lumières.
- **L'émergence de l'individu,** qui détache l'être humain du destin qui lui est assigné pour lui permettre d'inventer sa vie. On la retrouve dans la revendication bourgeoise du mérite contre la naissance : c'est le cri du cœur de Figaro, interpellant le comte *in absentia*, et réclamant le respect qui lui est dû<sup>1</sup>. Dans *Les Confessions*, l'homme du peuple qu'explore Rousseau explore la singularité de son moi, à laquelle il donne une valeur exemplaire et universelle.
- **La quête du bonheur,** cette « idée neuve en Europe », selon le mot fameux de Saint-Just. Roland Barthes voyait en Voltaire « le dernier des écrivains heureux » car « du même côté que l'histoire<sup>2</sup> », et Marc

1. « Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ; tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes : et vous voulez jouter... » (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 1784, acte V, scène 3).

2. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, « Points », p. 94-100.

Fumaroli parle de « cette disposition à la joie qu'on appelle les Lumières, et qui fait de ce siècle français l'un des plus optimistes que le monde ait connus<sup>1</sup> ».

### LE PROGRÈS CONTINU DES LUMIÈRES

*Dans l'introduction à son Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain (1795), Condorcet définit ainsi le programme de son ouvrage.*

« Il faudrait y montrer [...] par quels liens la nature a indissolublement uni les progrès des lumières et ceux de la liberté, de la vertu, du respect pour les droits naturels de l'homme ; comment ces seuls biens réels, si souvent séparés qu'on les a crus même incompatibles, doivent au contraire devenir inséparables, dès l'instant où les lumières auront atteint un certain terme dans un plus grand nombre de nations à la fois ; et qu'elles auront pénétré la masse entière d'un grand peuple, dont la langue serait universellement répandue, dont les relations commerciales embrasseraient toute l'étendue du globe. Cette réunion s'étant déjà opérée dans la classe entière des hommes éclairés, on ne compterait plus dès lors parmi eux que des amis de l'humanité, occupés de concert d'en accélérer le perfectionnement et le bonheur. »

## 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

- 1685** Révocation de l'édit de Nantes.
- 1686** Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*.
- 1687** Newton, *Principia mathematica* (loi universelle de la gravitation).
- 1695-1697** Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*.
- 1715** **Mort de Louis XIV. Début du règne de Louis XV. Régence de Philippe d'Orléans.**
- 1721** Montesquieu, *Lettres persanes*.
- 1725** Marivaux, *L'île des esclaves*.
- 1726-1743** Ministère du cardinal de Fleury.
- 1726-1729** Exil de Voltaire en Angleterre.
- 1731** Création de l'Académie de chirurgie.
- 1734** Voltaire, *Lettres philosophiques*.
- 1736-1745** Calcul du méridien terrestre par Maupertuis, Celsius, Camus et La Condamine.
- 1737** Institution des salons de peinture et de sculpture.
- 1738** Classement des êtres vivants par Linné.

1. Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001, p. 9.

- 1741 Voltaire, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*.
- 1743 Début du règne personnel de Louis XV.
- 1746 Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.
- 1748 Montesquieu, *L'Esprit des lois*. Voltaire, *Zadig*.
- 1749-1788 Buffon, *Histoire naturelle*.
- 1749 Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*.
- 1751 Tomes I et II de *l'Encyclopédie*, dont la publication s'étalera jusqu'en 1772.
- 1752-1754 La Querelle des Bouffons.
- 1754 Condillac, *Traité des sensations*.
- 1755 Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*.
- 1756 **Début de la guerre de Sept Ans.**
- 1756 Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*.
- 1756 É. du Châtelet, trad. des *Principia mathematica* de Newton.
- 1757 Diderot, *Le Fils naturel* (drame).
- 1758 Voltaire s'installe à Ferney.  
Helvétius, *De l'esprit* (condamné et brûlé en janvier 1759).
- 1759 Voltaire, *Candide*
- 1762 Rousseau, *Émile ou De l'éducation* et *Du contrat social*
- 1763 **Traité de Paris. La France perd le Canada.**
- 1763 Voltaire, *Traité sur la tolérance*.
- 1764-1769 Voltaire, *Dictionnaire philosophique* (condamné et brûlé en 1766).
- 1765-1770 Rousseau rédige *Les Confessions* (publication posthume en 1782 et 1789).
- 1766-1769 Voyages de Bougainville.
- 1769 Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*.
- 1772 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*.
- 1774 Mort de Louis XV. Début du règne de Louis XVI.
- 1774 Lavoisier découvre l'oxygène.
- 1776 Échec du ministère réformateur de Turgot.
- 1782 Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.
- 1783 Les frères Montgolfier expérimentent le premier vol humain dans leur aérostat.
- 1785-1788 Expédition de La Pérouse.
- 1783 **Les traités de Paris et de Versailles reconnaissent l'indépendance américaine.**
- 1784 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*.
- 1789 **Réunion des États généraux. Prise de la Bastille. Début de la Révolution.**

On s'accorde généralement à faire de 1789 le *terminus* du siècle des Lumières : les grandes voix se sont déjà éteintes<sup>1</sup> quand survient l'événement révolutionnaire, qui semble à la fois couronner et détruire l'œuvre des philosophes. En revanche, il y a litige quant à la date de naissance. Avec Lanson, une tradition le fait débiter en 1715, à la mort de Louis XIV. Toutefois, Paul Hazard rappelle, dans *La Crise de la conscience européenne* (Paris, 1935), que les grands combats intellectuels menés par les Lumières ont été engagés bien avant 1715.

### L'aube des Lumières (1680-1715)

Après l'apogée de 1685, qui voit Louis XIV imposer avec éclat son rayonnement en Europe et en France, la seconde moitié du règne est caractérisée par l'immobilisme politique et l'intolérance religieuse : l'édit de Nantes est révoqué par celui de Fontainebleau en 1685, provoquant l'exil en Europe du Nord des élites réformées et les massacres des « camisards » en Poitou et dans les Cévennes ; relayant la condamnation du quiétisme par le pape, le roi charge Bossuet, en 1695, de condamner les thèses mystiques de M<sup>me</sup> Guyon et de Fénelon ; après une décennie d'apaisement (« la Paix de l'Église »), Louis XIV reprend en 1679 la lutte contre les jansénistes, qualifiés de « secte républicaine », et après en avoir expulsé les religieux fait raser Port-Royal des Champs en 1712.

Cette crispation autoritaire de l'État ne doit pourtant pas masquer un mouvement profond dans les idées. À partir des années 1680, un nouvel esprit critique se fait jour et manifeste les progrès du rationalisme. Il se fonde sur les avancées de la physique et de l'astronomie, qui parachèvent la révolution copernicienne, et sur les récits des explorateurs, qui relativisent les certitudes religieuses et culturelles. L'esprit d'examen devient son principe directeur pour combattre les préjugés, les superstitions et les erreurs de raisonnement qui en découlent. C'est ainsi que Pierre Bayle, protestant exilé à Rotterdam, met en garde contre l'opinion générale qui souvent entérine au fil des générations une erreur initiale, lui donnant la force de l'évidence :

Un habile qui ne débite que ce qu'il a extrêmement médité, et qu'il a trouvé à l'épreuve de tous ses doutes, donne plus de poids à son sentiment que cent mille esprits vulgaires qui se suivent comme des moutons, et se reposent de tout sur la bonne foi d'autrui<sup>2</sup>.

1. Voltaire et Rousseau meurent en 1778, d'Alembert en 1783, Diderot en 1784.

2. Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète* (1682).

De même Fontenelle, futur secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, raille les spéculations savantes sur une prétendue « dent d'or » qui n'était qu'un habile placage : « mais on commença par faire des livres puis on consulta l'orfèvre<sup>1</sup> ».

Ce doute méthodique trouve sa pleine expression philosophique en 1689 dans l'*Essai sur l'entendement humain* de l'Anglais John Locke, pour qui la connaissance se fonde sur l'expérience et non sur les idées innées de Descartes. Il amène naturellement à contester l'autorité de la tradition, jusqu'à en faire table rase, comme Baruch Spinoza qui remet en cause tous les absolutismes, aussi bien politiques que religieux : son *Traité politique* explique « comment doit être organisée une société, soit monarchique, soit aristocratique, pour qu'elle ne dégénère pas en tyrannie<sup>2</sup> ». Dans son énorme *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697), rapidement interdit, Pierre Bayle emploie une ironie mordante à dénigrer tous les systèmes, tous les clergés. Exaltant la tolérance comme un principe de paix sociale et politique, il promeut une pensée laïque qui exercera sur les penseurs des Lumières une influence majeure, que seule l'*Encyclopédie* viendra supplanter : « Le prochain siècle sera de jour en jour plus éclairé : en comparaison, tous les siècles précédents ne seront que ténèbres.<sup>3</sup> »

Le relativisme est la conséquence de cette contestation des absolutismes, et il s'exprime souvent dans le dialogue philosophique, forme-sens qui met en scène la contradiction, au défi des certitudes et des fausses évidences. Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), où Fontenelle donne à une marquise une leçon de relativité copernicienne, juxtaposent sciemment l'erreur et la vérité – au lecteur de les démêler. Dans l'un des *Nouveaux Dialogues des morts* du même auteur (1683), le roi aztèque Moctezuma remet en cause les préjugés du conquistador espagnol Hernan Cortès. Radicalisant cette leçon, l'officier de marine La Hontan, après avoir étudié pendant dix ans les populations autochtones du Québec, donne la parole à un Amérindien fictif, Adario, pour stigmatiser notre société qui dénature l'homme<sup>4</sup>.

1. Fontenelle, *Histoire des oracles* (1686) ; cet ouvrage « ouvre le champ de bataille des Lumières », écrit Werner Krauss dans *Histoire littéraire de la France*, iv, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 398.

2. La citation est empruntée au sous-titre programmatique du traité, publié à la mort de Spinoza en 1677.

3. Pierre Bayle, *Nouvelles de la République des Lettres*, Amsterdam, 1697.

4. *Dialogues de M. le baron de La Hontan et d'un Sauvage dans l'Amérique* (1703).

### « LA GRANDE BATAILLE D'IDÉES A LIEU AVANT 1700 »

« La grande bataille d'idées a lieu avant 1715, et même avant 1700. [...] De cette période si dense et si chargée qu'elle paraît confuse partent clairement les deux grands fleuves qui traverseront tout le siècle ; l'un, le courant rationaliste ; l'autre, menu dans ses commencements, mais qui plus tard débordera ses rives, le courant sentimental. Et puisqu'il s'est agi, pendant cette même crise, de sortir des domaines réservés aux penseurs pour aller vers la foule, pour l'atteindre et la convaincre ; puisqu'on a touché aux principes des gouvernements et à la notion même du droit ; puisqu'on a proclamé l'égalité et la liberté rationnelles de l'individu ; puisqu'on a parlé hautement des droits de l'homme et du citoyen : reconnaissons encore qu'à peu près toutes les attitudes mentales dont l'ensemble aboutira à la Révolution française ont été prises avant la fin du règne de Louis XIV<sup>1</sup>. »

## L'essor des Lumières (1715-1750)

Montesquieu ouvre avec brio et ferme avec gravité cette période où les Lumières prennent leur plein essor. En 1721, le roman épistolaire des *Lettres persanes* (publié anonymement à Amsterdam) nous donne à lire la correspondance de deux voyageurs partis d'Ispahan à la découverte de l'Europe. Profitant de l'intérêt pour *Les Mille et une nuits* suscité par la traduction d'Antoine Galland (douze volumes entre 1704 et 1717), cette correspondance fictive – qui se présente comme une simple traduction – nous oblige à adopter le point de vue de l'autre : en portant un regard prétendument naïf sur nos mœurs (lettre 28) et sur les autorités que nous révérons (lettres 24 et 29), elle jette le doute sur ce que l'habitude seule accréditait et, ce faisant, nous conduit à récuser nos évidences et à détruire nos préjugés. Mais au-delà de la satire, les *Lettres persanes* prônent une société fondée sur la justice et la raison, au nom de la nature et de la quête légitime du bonheur. En 1748, *L'Esprit des Lois* reprend ces objectifs politiques de façon plus savante et systématique. Ce premier ouvrage de « sociologie politique », selon la formule de Raymond Aron, formule les principes du droit positif, qu'il définit en fonction de considérations concrètes : le climat, la géographie, l'histoire, les mœurs, la religion... Mais cette explication déterministe, qui signe la volonté scientifique de comprendre objectivement le réel, ne masque pas une philosophie qui postule la dignité de l'homme. En témoigne sa doctrine de la séparation et de l'équilibre des trois pouvoirs (législatif, judiciaire et exécutif), car « [p]our qu'on ne puisse abuser du pouvoir, il faut que, par la disposition des choses, le pouvoir arrête le pouvoir » (XI, 4). En

1. Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, t. 2, Paris, Boivin et Cie, 1935, p. 294-295.

témoignent également ses réquisitoires contre l'esclavage (XV, 5) et l'Inquisition (XXV, 13), où l'ironie froide alterne avec le pathétique.

### MONTESQUIEU : LE SOCIOLOGUE ET LE MORALISTE

« Son objectivité toute scientifique ne l'empêche pas de juger et de prendre parti, et il serait faux de croire qu'en ces moments de colère le sociologue s'efface derrière l'homme qui, au nom de la morale, condamne les atteintes à la dignité humaine. Pour Montesquieu, au-delà des lois positives, qui rendent compte des lois de commandement, il existe des lois universellement valables, lois suprêmes qui viennent de la nature ou de la raison humaine et que fondent l'égalité naturelle des hommes et les obligations de réciprocité qui en découlent et au nom desquelles il est possible de juger de la valeur des lois et de condamner les formes politiques qui vont à l'encontre du droit à la liberté et au bonheur inhérent à tout homme<sup>1</sup>. »

La présence assidue de Marivaux aux salons de M<sup>me</sup> de Tencin et M<sup>me</sup> du Deffand le mêle au milieu philosophique, même s'il n'en est pas un acteur de premier plan. Toutefois, à côté de ses comédies qui dissèquent les formes subtiles que prend dans les cœurs la surprise de l'amour<sup>2</sup>, il aborde aussi des enjeux plus philosophiques dans quelques pièces « sociales » : *L'Île des esclaves* (1725) interroge la tyrannie dans les relations hiérarchiques et invite à une réforme morale (« Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre », sc. 16) ; dans une autre île (lieu de l'utopie philosophique), *La Colonie* (1750) met en scène les obstacles auxquels se heurte l'émancipation féminine ; *La Dispute* (1744) questionne la part respective de la nature et de la culture dans les rapports entre les sexes.

La seconde grande figure qui domine cette période (et déborde largement sur la suivante) est Voltaire. S'il incarne pour la postérité le bretteur des Lumières<sup>3</sup>, c'est qu'il s'est illustré dans tous les genres, les mettant tous à profit pour mener le combat philosophique. D'*Œdipe* (1718) à *Mahomet* (1743), il utilise le théâtre comme une tribune, et si elles ne renouvellent guère l'esthétique de la tragédie, ses pièces frappent par la désignation claire d'un ennemi à deux têtes que Voltaire ne cessera de pourfendre : l'intolérance et le fanatisme. C'est avec les *Lettres philosophiques* (1734) qu'il trouve

1. Jean-Marie Goulemot, *Histoire littéraire de la France*, v, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 391-392.

2. Voir chapitre 4, p. 83.

3. On se souvient de l'affiche de Savignac, réalisée pour l'exposition Voltaire à la Bibliothèque nationale à Paris (janvier-avril 1979), qui le représentait en duelliste, la plume au poing.

son ton, celui de la narration faussement naïve et de l'exposé polémique. En Angleterre où il a dû s'exiler deux ans (entre 1726 et 1728), il a découvert un régime de liberté dans tous les domaines – politique (la monarchie parlementaire), économique (l'esprit d'entreprise), religieux (la tolérance), philosophique (l'empirisme antimétaphysique) : de cette expérience fondatrice, il tire un ouvrage qui propose le modèle d'une société ouverte, moderne et laïque. C'est dans cet esprit que son poème *Le Mondain* (1736) fait l'éloge de la civilisation et du progrès matériel, et que son œuvre d'historien (*Le Siècle de Louis XIV*, 1751) accorde une importance pionnière aux arts et à l'économie. Enfin, Voltaire inaugure sa manière la plus novatrice et sans doute la plus efficace avec ses deux premiers contes philosophiques : *Zadig* (1748) dit la vanité de la gloire et les doutes d'un courtisan babylonien, fêté puis brusquement disgracié ; *Micromégas* en 1752 (récit d'un voyage interstellaire, en écho à son initiation à Newton par M<sup>me</sup> du Châtelet) est une leçon de relativisme sceptique.

### L'entreprise exemplaire de l'*Encyclopédie* (1750-1774)

Sollicités en 1746 par l'éditeur Le Breton pour adapter la *Cyclopaedia* anglaise d'Ephraïm Chambers<sup>1</sup>, Diderot et d'Alembert conçoivent rapidement le projet d'une encyclopédie originale. Diderot consacra vingt ans de sa vie à cette entreprise colossale : de dimension modeste dans le projet initial, l'ouvrage atteint en 1772 dix-sept volumes d'articles, onze volumes de planches, dix-huit mille pages de texte au total, quelque cent cinquante collaborateurs choisis parmi les meilleurs experts (parmi lesquels Voltaire, Rousseau, d'Holbach, Turgot, Quesnay, Daubenton, Dumarsais, Buffon, Jaucourt, Helvétius, Montesquieu et Condillac). Proposant un « tableau général des efforts de l'esprit humain dans tous les domaines et dans tous les siècles<sup>2</sup> », l'entreprise incarne la conviction fondamentale des Lumières : c'est l'exercice de la raison, fortifiée par la connaissance, qui permet à l'homme de s'émanciper, en le délivrant des préjugés et en lui donnant les moyens de maîtriser son destin sur terre. Écartant toute Révélation, l'*Encyclopédie* fait de l'épanouissement de l'homme le point nodal vers lequel tout converge. Par-delà leurs divergences en matière économique et politique, les différents rédacteurs partagent la même exigence progressiste : ils prônent des réformes qui assurent le développement de la production et réclament l'abolition des privilèges et l'égalité des droits. Mais surtout c'est la méthode intellectuelle mise en œuvre qui donne à l'*Encyclopédie* sa force

1. Ce *Dictionnaire universel des arts et des sciences* avait été publié à Londres en 1728.

2. Diderot, *Prospectus de l'Encyclopédie* (1750).

subversive, en soumettant les traditions, dans tous les domaines, au contrôle de l'expérience et de la critique rationnelle. De plus, le système des renvois fait échapper le savoir encyclopédique à la simple accumulation des connaissances pour en faire apparaître la cohérence et la complexité ; il permet aussi, par des rapprochements audacieux, d'« attaqu[er], ébranl[er], renvers[er] secrètement quelques opinions ridicules qu'on n'oserait insulter ouvertement<sup>1</sup> » : ainsi, l'article « Capuchon » charge d'une forte satire la neutralité objective de l'article « Cordeliers » qui y renvoie. Somme « raisonnée » et militante du savoir humain, l'*Encyclopédie* affirme constamment son souci du concret et sa volonté de promouvoir les sciences et les techniques. À travers les onze volumes de planches, auxquelles tenait beaucoup Diderot (« tout y est action et vivant »), elle valorise le travail par lequel l'homme se rend maître de la nature.

L'histoire de la publication de l'*Encyclopédie* est un reflet fidèle de toute la production éditoriale des Lumières, entre succès et coups d'arrêt, censure et protection. Dès 1751, sous la plume du jésuite Berthier, le *Journal de Trévoux* accuse l'ouvrage de « mettre en péril la religion ». En 1752, un arrêt du Conseil du roi blâme « la corruption des mœurs, l'irrégion et l'incrédulité » des deux volumes parus et les condamne au pilon. En 1757, avec l'article « Genève », signé par d'Alembert dans le tome VII, c'est au sein de l'équipe des rédacteurs que le péril surgit : Rousseau rompt avec les Encyclopédistes et d'Alembert abandonne la direction à Diderot. En 1759, suivant l'avis du Parlement, le roi révoque les privilèges pour l'impression et condamne au bûcher les sept volumes, tandis qu'un autre arrêt oblige les libraires à rembourser les souscripteurs. Ce devrait être le coup de grâce, mais Malesherbes, le directeur de la Librairie royale, censé mettre en œuvre la répression officielle, intervient comme il l'avait déjà fait en 1752, et sauve l'entreprise de la faillite. Car si l'*Encyclopédie* a de puissants ennemis, elle peut aussi compter sur quelques solides soutiens, parfois au cœur du pouvoir. Outre Malesherbes, on peut citer le comte d'Argenson, garde des Sceaux, et la favorite du roi, M<sup>me</sup> de Pompadour, protectrice affichée comme le montrent le volume et la planche de l'*Encyclopédie* qui figurent sur son grand portrait en pied par Quentin La Tour (musée du Louvre). Enfin, l'entreprise peut compter sur l'appui de l'opinion publique, toute cette partie éclairée de la noblesse et de la bourgeoisie où se recrutent les souscripteurs (mille quatre cents en 1751, quatre mille en 1757) qui représentent de gros intérêts financiers.

---

1. Diderot, *Encyclopédie*, t. V, article « Encyclopédie ».

### LES AMBITIONS DE L'ENCYCLOPÉDIE

« Le but d'une encyclopédie est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre; d'en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, et de le transmettre aux hommes qui viendront après nous ; afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont ; que nos neveux, devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux et plus heureux, que nous ne mourions pas sans avoir bien mérité du genre humain [...]¹. »

### Apogée et mutation des Lumières (1755-1789)

À partir du lancement de l'*Encyclopédie*, les idées essentielles des Lumières se cristallisent et se diffusent. Les positions se radicalisent : avec Helvétius (*De l'esprit*, 1758) et d'Holbach (*Système de la nature*, 1770), l'athéisme devient militant ; Diderot professe un matérialisme hardi dans *Le Rêve de d'Alembert* (1769) et dénonce la collusion du pouvoir politique et du clergé dans *Discours d'un philosophe à un roi* (1774) ; au modèle voltairien d'une monarchie constitutionnelle Rousseau substitue l'idéal républicain (*Du contrat social*, 1762).

La production littéraire explose et investit tous les genres au service du combat philosophique. Les genres de l'argumentation, bien sûr, en sont les formes privilégiées, dans une variété que nul autre mouvement littéraire n'a connue, pas même l'humanisme : le pamphlet, où s'illustre l'esprit caustique de Voltaire (*De l'horrible danger de la lecture*, dans les *Nouveaux Mélanges*, en 1765), le traité philosophique (M<sup>me</sup> du Châtelet, *Discours sur le bonheur* de 1779), le dictionnaire (Voltaire, *Dictionnaire philosophique portatif*, 1764), le dialogue d'idées (Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, 1773). Mais sont enrôlés aussi l'essai historique (l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, en 1770, est un virulent réquisitoire contre le colonialisme et l'esclavage) ; le conte, sous les deux espèces du « conte philosophique » inventé par Voltaire et du « conte moral » dont Marmontel est le promoteur (ses vingt-trois *Contes moraux* réunis en volume en 1761 et 1765 sont l'un des plus grands succès de librairie du siècle) ; le roman philosophique (*L'Homme sauvage* de Louis-Sébastien Mercier, en 1767, est une variation sur les rapports entre la nature et la civilisation) ; la poésie didactique (Saint-Lambert, *Les Saisons*, 1769) ; le théâtre, entre le pathétique des drames bourgeois (Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*, 1765) et l'insolence allègre des comédies de Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro*, 1784).

1. *Ibid.*

La figure tutélaire de Voltaire domine encore le mouvement des Lumières de son activité protéenne : d'Alembert le surnommait d'ailleurs « Monsieur le Multiforme ». Toutefois l'optimisme du *Mondain* n'est plus d'actualité : le milieu des années 1750 marque un tournant dans sa pensée et son œuvre. Sa fuite précipitée de Berlin, en 1753, après trois ans à la cour du roi de Prusse Frédéric II, signe l'échec de son rôle de conseiller du prince, et le monde lui apparaît de plus en plus incohérent et absurde. Le *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) traduit ce pessimisme, qu'il met en scène dans *Candide ou l'Optimisme* (1759). Mais cet éternel combattant a le pessimisme actif. Depuis sa retraite de Ferney, à la frontière suisse, où il reçoit tout ce qui compte dans le camp philosophique en France et en Europe, il exerce un véritable magistère intellectuel et politique. Il entretient une vaste correspondance, écrit des contes (*L'Ingénu*, 1767), des pièces (la création d'*Irène* à Paris, l'année de sa mort, sera l'occasion d'un triomphe public), un *Dictionnaire philosophique* (1764-1769), sous-titré *La Raison par l'alphabet*, véritable machine de guerre contre « l'Infâme » qu'il complète par neuf volumes de *Questions sur l'Encyclopédie* (1770-1772). Il bataille aussi en faveur des victimes de l'intolérance religieuse, faisant marcher de pair l'action et la réflexion : le supplice du protestant toulousain Jean Calas, dont il obtient la réhabilitation en 1765, lui inspire son *Traité sur la tolérance* (1763).

Denis Diderot s'était signalé à la fin de la période précédente avec sa *Lettre sur les aveugles* (1749) dont le matérialisme résolument athée l'avait conduit en prison, mais c'est bien sûr l'*Encyclopédie* qui le projette au premier plan. Comme Voltaire, il investit tous les genres, avec chez lui une pratique constante de la forme dialogique. *Le Rêve de d'Alembert*, méditation sur le biochimisme universel dont dépend l'homme, est ainsi composé de trois dialogues qui s'enchaînent et s'approfondissent dans un chœur à quatre voix. Son roman *Jacques le Fataliste et son maître* (1765-1773) n'est qu'une longue conversation à bâtons rompus entrecoupée de récits que se racontent les deux personnages. Son théâtre même, forme dialoguée par définition, se redouble d'une discussion théorique entre lui-même et son acteur dans les *Entretiens avec Dorval sur le Fils naturel* (1757). *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), écrit dans les marges du *Voyage autour du monde* (1771) comme une réponse aux observations de l'explorateur, se présente sous la forme d'un *Dialogue entre A et B*<sup>1</sup> à l'intérieur duquel est inséré un entretien entre l'Aumônier français et un Tahitien. Vertigineuses mises en abyme du dialogue, où Diderot produit une pensée en action,

---

1. Le sous-titre complet est *Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*.

vivante et contradictoire. Cet esprit toujours sur la brèche est aussi un inventeur de formes, à travers lesquelles le mouvement des Lumières marque un infléchissement au profit de la sensibilité. Le « drame bourgeois » qu'il invente et théorise substitue aux caractères les conditions sociales et aux scènes classiques des tableaux pathétiques (*Le Père de famille*, 1758) ; et il inaugure la critique d'art avec les *Salons*, chroniques où la réflexion esthétique et l'interrogation philosophique se fécondent mutuellement.

### DIDEROT, UNE PENSÉE EN MOUVEMENT

« Ce qui est original en premier lieu, c'est la philosophie de Diderot, et c'est d'elle que l'œuvre entière tire sa dynamique. Son unité est dans le mouvement qui va des dialogues philosophiques à l'expérience romanesque, de la vision de l'homme inscrite dans *Le Rêve de d'Alembert* ou *les Principes sur la matière et le mouvement* à celle qui s'incarne dans l'univers mouvant des contes et des romans. Son unité, c'est précisément d'être mouvement, de se donner comme centre non un point fixe, non un état de la matière ou une figure immuable de l'homme, mais de prendre pour objet (dans l'analyse philosophique) ou pour sujet (de la création romanesque) ce qui change autour de l'homme et en lui, son devenir<sup>1</sup>. »

Dernière grande figure des Lumières, Jean-Jacques Rousseau est dans une situation paradoxale par rapport à un mouvement dans lequel il s'inscrit et avec lequel il rompt. *Du contrat social* approfondit la réflexion engagée par Locke et Montesquieu, même si son républicanisme reste marginal, et l'accent mis par *Émile* (1762) sur l'expérience pratique dans l'éducation de l'enfant est cohérent avec les vues de l'*Encyclopédie*. Mais le divorce est en germe dès l'origine puisque son premier ouvrage (*Discours sur les Sciences et les Arts*, 1750) oppose la civilisation à la vertu, à rebours des thèses de Voltaire et des Encyclopédistes. Le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755), en opposant l'état de nature idéal à la corruption de l'homme social, approfondit le désaccord et donne lieu à un jugement acerbe de Voltaire (« Il prend envie de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage<sup>2</sup> »). La rupture fracassante avec les Encyclopédistes en 1757 sur la question du théâtre, argumentée dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), est donc inévitable. Et la « Profession de foi du vicaire savoyard » contenue dans *Émile* ne se contente pas de louer le Créateur, contre le matérialisme en vogue dans le milieu philosophique ; elle récuse la raison, dont elle dénonce la vanité, au profit de l'instinct, du « sentiment ».

1. Michèle Duchet, « Diderot », dans *Histoire littéraire de la France*, VI, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 298.

2. Lettre du 30 août 1755.

Pourtant Rousseau prolonge l'attention portée à l'individu par les Lumières dans deux œuvres pionnières : la conception de l'enfant comme une personne à part entière dans *Émile* et l'effort pour saisir le moi dans sa contradiction et sa complexité avec *Les Confessions* (1765-1770), considérées comme l'acte de naissance de l'autobiographie.

#### 4. UN CONTRE-COURANT : L'ILLUMINISME

Le terme « illuminisme » apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner un mouvement qui s'est propagé en Europe depuis le milieu du siècle. Le terme joue sur l'idée de « lumière », mais c'est pour mieux s'opposer à la lumière de la raison et réagir contre le rationalisme et le matérialisme philosophiques. Les illuministes se nourrissent de la tradition gnostique et ésotérique, depuis le néoplatonisme plotinien jusqu'aux écrits de Jacob Boehme (1575-1624). La figure la plus importante de ce mouvement est le savant suédois Emmanuel Swedenborg (1688-1772), qui, à partir des années 1740, connaît des expériences mystiques (visions de Dieu, du monde angélique, de l'Enfer et du Paradis...) sur lesquelles il fonde toute une pensée théosophique.

Bientôt des cercles et des loges se forment. En France, Martinès de Pasqually se fait, en 1767, le propagateur de l'illuminisme en fondant l'ordre des Élus Coëns, qui reprend la structure maçonnique, avec pour but de permettre aux affiliés un retour à l'unité originelle en Dieu grâce à la prière mais aussi par le recours à la magie et aux sciences occultes. Son disciple Jacques Cazotte associe ce goût pour l'occultisme et sa haine viscérale de Voltaire et des philosophes dans *Le Diable amoureux* (1772), prototype du récit fantastique, où le Diable, sous la forme de la séduisante Biondetta, incarne l'esprit des Lumières. Autre « martiniste », Louis-Claude de Saint-Martin (« le Philosophe inconnu », comme il signait ses ouvrages) insiste au contraire sur la seule activité intérieure : *Des erreurs et de la vérité* (1775) réfute le matérialisme de l'époque ; *L'Homme de désir* (1790), *Ecce homo* (1792) et *Le Nouvel Homme* (1792) influenceront la première génération romantique. En 1795, dans sa *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*, il voit la Révolution comme un événement providentiel qui permettra une régénération politique et religieuse, interprétation que reprendra Joseph de Maistre.

L'illuminisme se définit tout d'abord par un antimatérialisme. Fidèles en cela à un certain gnosticisme, les illuministes opposent l'esprit et la matière. La matière est du côté de la division, et son existence dépend de la chute des premiers anges ; l'esprit est du côté de l'unité et du divin. L'homme, après

la désobéissance d'Adam, ne peut plus dominer la matière, mais il possède encore le germe de l'esprit divin. Par un travail de déification intérieure, il peut revenir à la source dont il émane et par là même sauver toute la Création. La rhétorique chrétienne n'est pas abandonnée mais adaptée au discours théosophique. Le Paradis et l'Enfer sont autant des réalités intérieures qu'extérieures. Cela rejoint la tendance générale de cette pensée à voir dans l'homme un microcosme, semblable, en ses parties, à Dieu ou à l'univers.

L'illuminisme réintroduit en littérature l'idée de grandeur de la poésie dans un siècle qui fut surtout celui de la prose philosophique et où la poésie se voulait souvent didactique et descriptive. Saint-Martin considère la poésie prophétique – supérieure, pour lui, à l'épopée – comme un moyen d'approcher du langage unique perdu après Babel. Il s'y essaye dans *L'Homme de désir*. L'on peut noter aussi, chez Swedenborg, le retour à une ancienne conception de la connaissance, celle des correspondances entre monde terrestre et monde céleste, qui aura une grande influence sur le romantisme des années 1820, ainsi que sur Baudelaire et les symbolistes.

Saint-Martin s'oppose directement à la doctrine de Condillac, en 1795, dans une controverse avec Dominique-Joseph Garat, professeur à l'École normale : en contestant le fait que la sensation soit la cause unique de toute pensée, Saint-Martin annonce le retour au spiritualisme et au mysticisme à l'issue d'un siècle qui aura vu la victoire d'un certain matérialisme athée.

#### LA POÉSIE, IMAGE DE LA LANGUE UNIVERSELLE

« C'est dans une telle Poésie que nous pouvons voir l'image la plus parfaite de cette langue universelle que nous essayons de faire connaître, puisque quand elle atteint vraiment son objet, il n'est rien qui ne doive plier devant elle ; puisqu'elle a, comme son Principe, un feu dévorant qui l'accompagne à tous ses pas, qui doit tout amollir, tout dissoudre, tout embraser, et que même c'est la première loi des Poètes de ne pas chanter quand ils ne s'en sentent pas la chaleur. [...] Que l'on voie aussi, si la Poésie humaine peut elle-même être cette langue vraie et unique que nous savons appartenir à notre espèce ? Non sans doute ; elle n'en est qu'une faible imitation ; mais comme parmi les fruits des travaux de l'homme, c'est celui qui tient de près à son Principe, je l'ai choisi pour en donner l'idée qui lui convient le mieux<sup>1</sup>. »

1. Louis-Claude de Saint-Martin, *Des Erreurs et de la Vérité ou les Hommes rappelés au principe universel de la science*, Édimbourg, 1775, p. 493-495.

## 5. LES LUMIÈRES DANS LES ARTS

Les Lumières se définissant par un projet idéologique plus que par une esthétique, il n'y a pas à proprement parler un *style* des Lumières<sup>1</sup>, comme il y a un *style* baroque, classique ou romantique. Toutefois, la vision de l'homme et de la société qu'elles ont diffusée a, tout au long du siècle, imposé ses thèmes dans les différents arts, par-delà parfois l'opposition des étiquettes esthétiques.

C'est le cas en peinture. Du rococo au néo-classicisme, on retrouve – majoritairement ou sporadiquement – les grands enjeux des Lumières chez la plupart des artistes, à l'exception de Watteau – tant l'univers des fêtes galantes y est radicalement étranger, avec son élégance surannée, sa théâtralité rêveuse et sa discrète mélancolie. En donnant à la nature morte la dignité des plus grands sujets, Jean Siméon Chardin exprime la vie silencieuse de la matière, comme s'il appliquait sur la toile les principes du sensualisme. Devant *La Raie* (morceau de réception du peintre à l'Académie en 1728), Diderot s'écrie dans le *Salon* de 1763 : « C'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. » Dans le même esprit, ses scènes de genre, qui montrent les humbles (*La Pourvoyeuse*, 1739) et les habitudes journalières (*Le Bénédicité*, 1740), exaltent le quotidien de la petite bourgeoisie parisienne. Cette intimité domestique, la peinture la valorise à tous les échelons de la société, des classes supérieures représentées dans *Le Déjeuner* de François Boucher (1739) aux paysans de Jean-Baptiste Greuze (*L'Accordée du village*, 1761). De *L'Enfant au toton* de Chardin (1738) à *La Bonne Mère* de Jean-Honoré Fragonard (1777), la peinture de genre explore aussi la sphère des affections familiales, posant en particulier un regard inédit sur la figure de l'enfant, comme en résonance avec l'*Émile* de Rousseau. La peinture des Lumières, c'est aussi un renouveau de l'art du portrait, où la technique du pastel, qui gagne alors son autonomie, permet de capter la vie de l'individu dans ce qu'il a de particulier et de fugace (Maurice Quentin de La Tour, *Portrait du M<sup>al</sup> de Saxe*, 1747).

La sculpture poursuit cette même quête de la vérité du sujet. Bravant le scandale, le *Voltaire nu* de Jean-Baptiste Pigalle (1776) représente le corps décharné du vieux philosophe, sans nul souci d'idéalisation. Quant à Jean-Antoine Houdon, son ciseau nous laisse les portraits précis et vivants de ses contemporains illustres, mais s'attache aussi à rendre l'enfance de sa fille Sabine, qu'il représente à divers âges ; il est célèbre en outre pour ses deux

1. En dépit de Roger Lauffer, qui veut voir dans le rococo le style des Lumières (*Style rococo, style des « Lumières »*, Paris, José Corti, 1963).

*Écorchés* (1667) inspirés par les planches anatomiques de l'*Encyclopédie* : triple raison qui justifie son surnom de « sculpteur des Lumières ».

La musique semble le second langage des philosophes : certains comme Rousseau s'y adonnent, tous s'y intéressent. Au milieu du siècle éclate la « Querelle des bouffons ». Le succès de l'*opera buffa* de Pergolèse, *La Serva padrona*, représenté à l'Académie royale de musique en 1752 déclenche les hostilités entre les partisans de la tragédie lyrique française, héritière de Lully, et ceux de l'opéra comique italien, qui propose des airs en situation, des mélodies séduisantes et des types sociaux et psychologiques familiers au public. Initiée par Grimm, influent collaborateur de l'*Encyclopédie*, la controverse esthétique dégénère très vite en bataille philosophique et politique, opposant l'ordre monarchique – associé au goût classique – à la modernité des Lumières. L'effort de Rameau pour proposer avec *Platée* (1749) une bouffonnerie mythologique (et donc érudite) ne fait que renforcer l'opposition avec le spectacle urbain et sans prétention savante qu'est *La Serva padrona*. L'un des acteurs décisifs de cette querelle est Rousseau : dans sa *Lettre sur la musique française* (1753) il s'attaque au style noble de la tragédie lyrique (« les paroles de nos ariettes, toujours détachées du sujet, ne sont qu'un misérable jargon emmiellé ») et dénie toute musicalité au « chant français [qui] n'est qu'un aboiement continu », concluant féroce-ment : « Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux ». La réforme de l'opéra entreprise par l'Allemand Gluck résout cette crise du goût musical : dans des œuvres qui triomphent à Paris en version française (*Orphée et Eurydice*, 1774), elle propose au public un langage dont le pathétique violent rejoint les théories dramatiques de Diderot.

### LA QUERELLE DES BOUFFONS ET LA BATAILLE DE L'ENCYCLOPÉDIE

« L'*Encyclopédie*, dont les principaux auteurs avaient eu le malheur de penser comme M. Rousseau et la témérité de le dire, ne fut pas épargnée dans ces circonstances ; ce fut comme la première étincelle de l'embrasement général, qui en gagnant de proche en proche a depuis échauffé tant d'esprit contre cet ouvrage. On se représenta les auteurs comme une société formée pour détruire à la fois la religion, l'autorité, les mœurs et la musique. Bientôt, comme par un effet du sort qui les poursuivait pour les rendre odieux, l'effervescence qu'on les accusait d'exciter, s'étendit de la capitale aux provinces ; Lyon fut troublé comme Paris ; et c'était encore un Encyclopédiste, et par malheur un homme de beaucoup d'esprit, que l'on plaçait à la tête des séditieux<sup>1</sup>. »

1. D'Alembert, *De la liberté de la musique*, IV, 1759.

L'architecture, enfin, sous l'influence de toute une génération de théoriciens visionnaires, souvent pédagogues, tels Étienne-Louis Boullée ou Claude-Nicolas Ledoux, se veut au service de l'esprit de progrès. L'aménagement des villes devient un enjeu politique : « Il faut des marchés publics, des fontaines qui donnent en effet de l'eau, des carrefours réguliers, des salles de spectacle, il faut élargir les rues étroites et infectes », s'exclame Voltaire<sup>1</sup>. En dessinant la place de la Bourse à Bordeaux en 1755 (alors place Royale), Ange-Jacques Gabriel ouvre la ville sur le fleuve et le monde extérieur ; à Paris, Jacques Gondouin construit en 1771 l'École de chirurgie (aujourd'hui Faculté de médecine) ; à Besançon, Claude-Nicolas Ledoux édifie en 1784 le premier théâtre moderne qui réalise la communion du public rassemblé au spectacle. Mais surtout, ce disciple de Rousseau, inspiré par les idées des physiocrates et des philanthropes, imagine près de la forêt de Chaux, dans le Jura, une cité idéale, véritable utopie humaniste destinée à faire vivre trois mille hommes dans une « communauté pacifiée et en harmonie avec la nature ». À travers un style monumental épuré, dont les formes s'inspirent de l'antique, l'architecture doit susciter des sentiments qui ramènent l'homme vers le bien. De ce projet qui l'occupera durant trente années, Ledoux ne réalise que la saline d'Arc-et-Senans, qui fait de lui le pionnier de l'architecture industrielle. L'aménagement intérieur de l'habitat urbain connaît lui aussi une révolution où se lit le souci des Lumières pour le bien-être de l'individu et l'épanouissement de la cellule familiale – valeurs cardinales de la bourgeoisie dont le modèle s'impose à toute la société : « Nos petits appartements sont tournés et distribués comme des coquilles rondes et polies, et l'on se loge avec clarté et agrément dans des espaces ci-devant perdus et gauchement obscurs », constate Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris* (1781).

---

## VERS LE COMMENTAIRE

---

**Denis Diderot, extrait de *Réfutation d'un ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, 1773-1774.**

De l'homme s'inscrit dans la suite de l'ouvrage de Claude Adrien Helvétius (1715-1771), *De l'esprit, le plus grand scandale de librairie du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Il parut à titre posthume en 1773, et en dépit de l'amitié qui avait lié les deux hommes autour de l'Encyclopédie, fit l'objet d'un commentaire acerbe de Diderot.

---

1. Voltaire, *Des embellissements de Paris*, 1749.

– Rien de meilleur, dit le roi de Prusse dans un discours prononcé à l'Académie de Berlin, que le gouvernement arbitraire sous des princes justes, humains et vertueux.

Et c'est vous, Helvétius, qui citez en éloge cette maxime d'un tyran ! Le gouvernement arbitraire d'un prince juste et éclairé est toujours mauvais. Ses vertus sont la plus dangereuse et la plus sûre des séductions. Elles accoutument insensiblement un peuple à aimer, à respecter, à servir son successeur quel qu'il soit, méchant et stupide. Il enlève au peuple le droit de délibérer, de vouloir ou de ne vouloir pas, de s'opposer même à sa volonté, lorsqu'il ordonne le bien. Cependant ce droit d'opposition, tout insensé qu'il est, est sacré : sans quoi les sujets ressemblent à un troupeau dont on méprise la réclamation, sous prétexte qu'on le conduit dans de gras pâturages. En gouvernant selon son bon plaisir, le tyran commet le plus grand des forfaits. Qu'est-ce qui caractérise le despote, est-ce la bonté ou la méchanceté ? Nullement. Ces deux notions n'entrent pas seulement dans sa définition. C'est l'étendue et non l'usage de l'autorité qu'il s'arroge. Un des plus grands malheurs qui pût arriver à une nation, ce seraient deux ou trois règnes d'une puissance juste, douce, éclairée, mais arbitraire. Les peuples seraient conduits par le bonheur à l'oubli complet de leurs privilèges, au plus parfait esclavage. Je ne sais si jamais un tyran et ses enfants se sont avisés de cette redoutable politique ; mais je ne doute aucunement qu'elle ne leur eût réussi. Malheur aux sujets en qui l'on anéantit tout ombrage<sup>1</sup> sur leur liberté, même par les voies les plus louables en apparence. Ces voies n'en sont que plus funestes pour l'avenir. C'est ainsi que l'on tombe dans un sommeil fort doux, mais dans un sommeil de mort, pendant lequel le sentiment patriotique s'éteint, et l'on devient étranger au gouvernement de l'État.

### Quelques pistes de commentaire

La « maxime » de Frédéric II, dont la citation par Helvétius déclenche l'ire de Diderot, paraît une définition à l'usage personnel du roi. Le *Salomon du Nord* loué un temps par Voltaire, l'autocrate qui réforma avec une poigne de fer la société prussienne selon les principes philosophiques, y théorise en quelques mots les bienfaits (« Rien de meilleur ») que l'on peut attendre du pouvoir personnel (le « gouvernement arbitraire ») dès lors qu'il est inspiré par les vertus de justice, d'humanité et de vertu : en d'autres termes, le despotisme éclairé. Même si l'expression a probablement été forgée par

1. *Ombrage* : inquiétude.

les historiens allemands du XIX<sup>e</sup> siècle (on l'attribue à l'allemand Roscher en 1847), elle est en germe dans ce texte qui rapproche les adjectifs « arbitraire » et « éclairé ». Tout le travail philosophique de Diderot va consister à briser la séduction (selon lui délétère) de ce concept du despotisme éclairé, pour la faire apparaître comme un oxymore trompeur, un sophisme néfaste.

Au centre de son texte, Diderot propose une « définition » du despote destinée à dissiper les faux-semblants de la notion politique qu'il récuse. En mettant l'accent sur « l'étendue et non l'usage de l'autorité », il montre que dans le couple *despote éclairé*, le second terme n'est qu'une modalité contingente (l'alternative « la bonté ou la méchanceté » prouve d'ailleurs que c'est un paramètre indifférent), qui ne change rien à la nature du pouvoir. Le despote « gouvern[e] selon son bon plaisir », et cela même constitue un crime (« le plus grand des forfaits »), qui fait de lui un « tyran » : la connotation fortement péjorative du mot, repris plus loin, vaut condamnation. Mais en réalité, cette modalité n'est pas seulement accessoire, elle est un leurre, qui pare le despote des habits vertueux du philosophe – voire une ruse de la tyrannie, puisque le despotisme dit « éclairé » utilise les valeurs des lumières pour mieux les anéantir : Diderot en fait une loi, indépendante du bon ou du mauvais vouloir du Prince – loi qu'il confirme par une hypothèse d'école (« Je ne sais si jamais un tyran et ses enfants... ») qui, dans cette variante cynique, révèle toute la brutalité de l'engrenage.

Diderot attribue au peuple deux droits, si inaliénables qu'il leur donne un peu plus loin le nom de « privilèges » : « le droit de délibérer » et le « droit d'opposition », qu'il définit comme « sacré[s] ». Ce faisant, il donne du peuple une définition très politique, inspirée de la *respublica* romaine : idéal d'un contrat unissant les membres du corps social dans la conscience de leur participation à l'entreprise collective, et que la fin du texte formule *a contrario* (« le sentiment patriotique s'éteint, et l'on devient étranger au gouvernement de l'État »). La logique qui fait glisser du premier au second de ces droits (de la discussion à l'expression du désaccord) invite à en expliciter un troisième : le droit à l'erreur, qui n'est rien d'autre que le droit à être pleinement acteur de son destin, y compris pour son malheur. Car il est plus conforme à la dignité d'être malheureux par sa faute (en étant insensé) que d'être heureux dans l'inconscience et l'irresponsabilité (ce que traduit fortement la métaphore filée du « troupeau »).

On trouve deux métaphores principales dans ce texte assez théorique. Toutes deux évoquent le destin du peuple, victime de « cette redoutable politique » qu'est le *despotisme éclairé* : la métaphore du « troupeau » animalise le peuple pour montrer comment il est dépossédé de sa dignité humaine en étant privé de la liberté de choisir (même son malheur) ; la métaphore du « sommeil », moins violemment polémique, démonte le

mécanisme insidieux et anesthésiant qui mène le peuple de l'indolence confortable (« sommeil fort doux ») à la disparition de toute conscience civique (« sommeil de mort »). Ces deux métaphores filées visent à alerter le lecteur, en donnant un tour affectif et concret à cette réflexion politique.

## VERS LA DISSERTATION

« Avec le XVIII<sup>e</sup> siècle, existe une rencontre unique dans notre culture entre la philosophie qui change de finalité et la littérature qui la diffuse et parfois la modifie. [...] Les Lumières vont donc inventer une littérature qui leur soit spécifique en commençant par annexer des formes littéraires. Ainsi la philosophie est partout : elle occupe le roman, investit le théâtre, s'installe même en poésie. [Elle] ne sort pas indemne de son voyage en littérature. Car, quoi que nous en ayons dans la pratique de l'histoire des idées, la littérature ne peut se réduire à ce rôle modeste de véhicule. Elle ne fait pas seulement de la philosophie une chose plus agréable ; elle la transforme, sans cesser pour autant de la parer<sup>1</sup>. »

Quelle réflexion cette citation vous inspire-t-elle sur les rapports entre philosophie et littérature dans le mouvement des Lumières ?

### Quelques pistes de réflexion

Spécialiste de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean-Marie Goulemot récuse la vieille conception qui a longtemps prévalu d'une littérature des Lumières... sans littérature, c'est-à-dire d'un pur message idéologique dans une forme indifférente, transparente (« un rôle modeste de véhicule »). Sa réflexion articule un double mouvement, qu'il faudra expliciter et interroger :

- D'une part l'« annex[ion] » de tout le champ littéraire par la philosophie : on se demandera quelles ressources propres chaque genre traditionnel (roman, théâtre, poésie) offre à l'exposé des idées, à l'exercice de la réflexion.
- D'autre part la raison pour laquelle l'écriture littéraire, en fonction des spécificités de chaque genre, « modifie », voire « transforme » le message philosophique, en le réduisant, en le gauchissant, en accentuant certains de ses traits.

1. Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002, p. 2-3.

On pourra enfin questionner la naissance de genres nouveaux ou renouvelés, suscitée par le besoin de trouver des formes inédites à une pensée originale, dans ses conceptions comme dans sa fonction politique et sociale. L'on pourra ainsi envisager le dialogue philosophique, le conte, le drame, le pamphlet, le dictionnaire, sans compter la vaste production des journaux, tels ceux de Marivaux.

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002.

Tzvetan Todorov, *L'Esprit des Lumières*, Paris, Robert Laffont, 2006.

Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » – *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique Éditions, 2018.

## CHAPITRE 6

# Le romantisme

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT :  
DU PRÉROMANTISME AU  
ROMANTISME

4 UNE RÉACTION AU  
ROMANTISME : LE PARNASSE

5 LE ROMANTISME DANS LES  
ARTS

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

Si la définition du terme « romantique » est complexe et sujette à polémique, il est néanmoins possible de retracer l'histoire du mot dans la langue française. Il apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, emprunté à l'anglais *romantic* (XVII<sup>e</sup> siècle), qui signifie « caractéristique du roman ». Il désigne d'abord, chez Rousseau, dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (cinquième Promenade), un paysage pittoresque et touchant (à la manière des romans).

En 1776, dans une note du *Discours* introductif à son édition de Shakespeare, Pierre Letourneur distingue « romanesque » (qui est de l'ordre du « chimérique » et du « fabuleux »), « pittoresque » (qui se dit d'un tableau frappant l'âme sans que celle-ci y participe) et « romantique » (qui est employé pour traduire « une vue, une scène d'objets, un paysage qui attachent les yeux et captivent l'imagination », « si cette sensation éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques<sup>1</sup> »). À la même période, le marquis de Girardin donne lui aussi, dans *De la composition des paysages*, sa définition de « romantique », insistant à son tour sur l'implication de l'âme : « Sans être farouche ni sauvage, la situation *romantique* doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune

1. *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au Roi*, t. I, Paris, Veuve Duchesne, 1776, p. CXXI-CXXIII.

distracted, et puisse s'y livrer tout entière à la douceur d'un sentiment profond<sup>1</sup>. »

Si le terme français dérive d'abord de l'anglais, s'ajoute bientôt l'influence allemande par l'intermédiaire de M<sup>me</sup> de Staël. On retrouve dans *De l'Allemagne* (1813) certaines des conceptions de Friedrich Schlegel sur la poésie du Nord opposée à la poésie du Midi : « Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. » Dans cette conception, une ligne de partage se précise entre classicisme (poésie du Sud préchrétienne maintenant une conception antique du monde) et romantisme (poésie germanique chrétienne).

À l'adjectif « romantique » s'ajoute bientôt le substantif « romantisme » (voire « romanticisme », italianisme utilisé par Stendhal en 1823), par opposition, toujours, au « classicisme ». C'est dans ce jeu entre les deux termes que la théorie du « romantisme » va pouvoir s'élaborer et qu'un sens plus précis du terme va émerger.

#### LE « ROMANTICISME » SELON STENDHAL

« Le *Romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.

Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques ; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible.

Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme.

Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par *l'extrême dignité* qui alors était de mode, et qui faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus tendres de l'amour paternel, ne manquait jamais d'appeler son fils *Monsieur*<sup>2</sup>. »

1. René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Genève, Delaguette, 1777, p. 128-129.

2. Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823), chap. III.

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

Le romantisme est le premier mouvement à se revendiquer pleinement comme tel et à se donner un nom. Cette revendication n'empêche pas un certain flou autour du terme même de « romantisme », qui fonctionne avant tout dans un jeu d'opposition avec « classicisme ». Dès 1836, Alfred de Musset se moque, dans ses *Lettres de Dupuis et Cottonet*, des multiples sens possibles du mot (les deux correspondants fictifs en viennent d'ailleurs à conclure que le romantisme consiste avant tout à ajouter des adjectifs à des phrases classiques...). Beaucoup, comme lui, se révèlent circonspects quant à la possibilité même d'une définition, à commencer par le poète Paul Valéry ou le philosophe Arthur Lovejoy. Ce dernier explique, dans un article célèbre<sup>1</sup> de 1924, qu'il ne faut pas parler *du* romantisme, mais *des* romantismes, tant il y a de différences entre le romantisme anglais du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le romantisme allemand des années 1790, le romantisme français de 1801, mais aussi celui de 1820 ou de 1830... Le même Lovejoy, dans son maître ouvrage *The Great Chain of Being* (1936), donne malgré tout un critère de définition : l'idée de diversité par opposition à l'idée d'uniformité des siècles précédents, mais une diversité comprise, dans le droit fil du néoplatonisme, comme représentative du principe de plénitude, et comme manifestation de l'Absolu. Le grand critique américain d'origine tchèque René Wellek, réagissant en 1949 aux écrits de Lovejoy, propose sa propre conception du romantisme<sup>2</sup>. Trois traits distinctifs émergent, selon lui, de toute l'histoire du mouvement en Europe : une vision organique de la nature, une valorisation de l'imagination poétique, un style porté au symbolisme et à la mythification. Les deux premiers sont hérités du néoplatonisme, le dernier de l'âge baroque, mais ils ont aussi leurs propres particularités historiques. Hans Eichner<sup>3</sup>, se plaçant en 1982 dans les pas de Wellek, met en avant l'aspect réactionnaire du romantisme contre une science mécaniste qui s'est développée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : au système causal fondé sur la non-contradiction répond un système analogique qui autorise la contradiction.

De toutes ces définitions, nous pouvons retenir d'abord l'idée d'une redécouverte de la diversité, d'un goût pour les particularités (du moi, de la

1. Arthur O. Lovejoy, « The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas », *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, n° 3, juin 1941, p. 257-278.

2. René Wellek, « The Concept of Romanticism in Literary History II. The Unity of European Romanticism », *Comparative Literature*, vol. 1, n° 2, printemps 1949, p. 147-172.

3. Hans Eichner, « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », *PMLA*, vol. 97, n° 1, janv. 1982, p. 8-30.

nature, des peuples, etc.), comme le précise, à juste titre, Lovejoy. Mais cette diversité n'est pas célébrée pour elle-même, elle est la partie ou le symbole d'autre chose, comme le rappellent Wellek et Eichner : la Nature, le Moi, l'Absolu ou tout simplement Dieu. Arlette Michel<sup>1</sup>, dans *l'Histoire de la rhétorique*, souligne le fait que le romantisme se trouve à la convergence du sensualisme, du néoclassicisme et de l'idéalisme. La composante néoclassique est certaine dans les romantismes étrangers (allemand, anglais, italien), elle l'est sans doute moins en France, où elle constitue plus, alors, la survivance d'une autre épistémè. Le *sensualisme* de Condillac (hérité en partie de Locke), qui entend faire dériver toutes nos connaissances des sensations, semble bien, en revanche, une donnée majeure du romantisme et explique cette attention au réel dans sa multiplicité, et aux impressions qu'il suscite. Mais le sensualisme seul ne fait pas le romantisme : s'adjoint à lui une autre dimension, qui l'englobe, et que nous appellerons *spiritualisme* plutôt qu'*idéalisme*, tant ce dernier terme peut prêter à confusion. Dans le *spiritualisme* (terme revendiqué, à l'époque romantique, par Victor Cousin et ses disciples), se trouve non seulement l'esprit individuel, mais aussi l'Esprit absolu ou divin, auquel des philosophes comme Schelling ne cessent de se référer. Ce spiritualisme lui-même n'est pas nouveau et se nourrit fortement de l'illuminisme de Jacob Boehme ou de Swedenborg, qui conçoit la vérité comme une lumière intérieure à (re)découvrir et trouve sans cesse dans le monde matériel des signes du monde spirituel. Le romantisme serait donc cette combinaison étonnante de deux héritages normalement contradictoires, le sensualisme et le spiritualisme. Peut-être est-ce Théodore Jouffroy qui, en 1826, dans son *Cours d'esthétique*, en a ainsi donné la meilleure définition : « Le romantique tend à spiritualiser la nature matérielle, et le classique à matérialiser la nature spirituelle<sup>2</sup>. » « Spiritualiser la nature matérielle », c'est-à-dire partir d'une donnée matérielle, du monde réel, de la sensation, et tracer des correspondances avec le monde spirituel, qu'il soit personnel (le moi et ses sentiments) ou divin (l'Absolu).

De cette définition découlent plusieurs conséquences qui sont autant de traits distinctifs du romantisme :

- **Un « intérêt pour les hommes dans leur diversité historique et locale, pour leurs mœurs différentes, pour leur vie matérielle déterminée**

1. Voir « Romantisme, littérature, rhétorique », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF, 1999.

2. Théodore Jouffroy, « Dix-huitième leçon », *Cours d'esthétique*, Paris, Hachette, 1843, p. 137.

**par les circonstances extérieures<sup>1</sup>** ». — Nous sommes ici au niveau de la « nature matérielle » dont parle Jouffroy, accueillie dans sa diversité, son exotisme, son pittoresque. Les références au passé lointain (le Moyen Âge par exemple) ou aux destinations lointaines (l'Orient) sont des constantes du romantisme tout au long de la période. Cette attention aux particularités du réel implique d'ailleurs un changement stylistique : le lexique s'étend, se développe, ou plutôt la langue retrouve des termes oubliés, des anciennes manières de dire ou d'écrire. Il y a une prolifération verbale assez semblable alors à celle qui eut lieu à la Renaissance, et qui contraste avec la langue plus abstraite du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cela entraîne aussi un abandon des hiérarchies et des règles classiques : à partir du moment où la diversité est primordiale, il s'agit de rendre cette diversité dans l'œuvre (refus des trois unités théâtrales, alliance du grotesque et du sublime, licences en matière de versification...).

- **Une importance accrue du cœur et du sentiment, par opposition à la raison.** — Le réel se reflète dans le « moi » percevant, qui le « spiritualise ». Si le paysage, la nature, l'impression sont souvent premiers, l'essentiel est dans le sentiment auquel ils mènent, dans l'individualité particulière qu'ils permettent d'atteindre. Chaque auteur tentera ainsi de saisir les nuances particulières de son âme sensible.
- **Une quête de l'Absolu.** — Si le monde et le moi sont dans un jeu de miroirs, le monde (y compris le moi) et Dieu le sont encore plus. Abandonnant une vision mécaniste, le poète réapprend à voir derrière chaque chose un symbole mystérieux de l'Absolu, que celui-ci reste vague ou qu'il s'inscrive dans la tradition chrétienne. Le romantisme naît en Allemagne et en France dans ce contexte religieux, et si l'Absolu change parfois de nom dans la philosophie de Schelling, il reste toujours le but de la quête.
- **Une propension, du fait même des liens privilégiés avec l'Absolu,** à rappeler les grands principes éthiques et politiques qui doivent régler la vie en société. Cette tendance se dessine surtout après 1830, lorsque plusieurs représentants du mouvement s'engagent dans une voie *humanitariste* (Lamennais, Hugo, Lamartine...), voire socialiste (George Sand).
- **Une mise en avant de l'angoisse ou de l'inquiétude de l'individu.** — La mélancolie évoquée dès les premières définitions du romantisme

1. Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948.

est une conséquence directe de tout ce que nous venons de dire. La spiritualisation du réel est une manière de retrouver l'unité première, de surmonter le dualisme du moi et du monde, soit en faisant de l'un le miroir de l'autre, soit en faisant des deux les émanations d'une même origine. Mais cet Absolu et cette unité ne peuvent jamais être atteints, en cette vie du moins ; d'où l'émergence d'un sentiment de tristesse, voire d'angoisse, qui pourra trouver diverses formes. C'est ce qu'exprime très bien Lamartine dans son « Paysage dans le golfe de Gênes » (*Harmonies poétiques et religieuses*) :

Pourquoi, devant ce ciel, devant ces flots qu'elle aime,  
 Mon âme sans chagrin gémit-elle en moi-même ?  
 Jéhovah, beauté suprême !  
 C'est qu'à travers ton œuvre elle a cru te saisir,  
 [...]
 Et que plus elle monte et plus elle mesure  
 L'abîme qui sépare et l'homme et la nature  
 De toi, mon Dieu, son seul soupir !

#### LE « POÈTE COMPLET » SELON VICTOR HUGO

« Dans ses drames, vers et prose, pièces et romans, [le poète complet] mettrait l'histoire et l'invention, la vie des peuples et la vie des individus, le haut enseignement des crimes royaux comme dans la tragédie antique, l'utile peinture des vices populaires comme dans la vieille comédie. [...] [I]l relèverait partout la dignité de la créature humaine en faisant voir qu'au fond de tout homme, si désespéré et si perdu qu'il soit, Dieu a mis une étincelle qu'un souffle d'en haut peut toujours raviver, que la cendre ne cache point, que la fange même n'éteint pas, – l'âme.

Dans ses poèmes il mettrait les conseils au temps présent, les esquisses rêveuses de l'avenir ; le reflet, tantôt éblouissant, tantôt sinistre, des événements contemporains ; les panthéons, les tombeaux, les ruines, les souvenirs ; la charité pour les pauvres, la tendresse pour les misérables ; les saisons, le soleil, les champs, la mer, les montagnes ; les coups d'œil furtifs dans le sanctuaire de l'âme où l'on aperçoit sur un autel mystérieux, comme par la porte entrouverte d'une chapelle, toutes ces belles urnes d'or, la foi, l'espérance, la poésie, l'amour ; enfin il y mettrait cette profonde peinture du moi qui est peut-être l'œuvre la plus large, la plus générale et la plus universelle qu'un penseur puisse faire.

Comme tous les poètes qui méditent et qui superposent constamment leur esprit à l'univers, il laisserait rayonner, à travers toutes ses créations, poèmes ou drames, la splendeur de la création de Dieu<sup>1</sup>. »

1. Victor Hugo, Préface de *Les Rayons et les Ombres*, 1840.

### 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT : DU PRÉROMANTISME AU ROMANTISME

- 1799** Coup d'État de Napoléon Bonaparte (18 Brumaire).  
Instauration du Consulat.
- 1802** Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*.
- 1804** **Instauration de l'Empire. Sacre de Napoléon.**  
Senancour, *Oberman*.
- 1813** M<sup>me</sup> de Staël, *De l'Allemagne*.
- 1814** **Première Restauration. Louis XVIII devient roi. Napoléon exilé sur l'île d'Elbe.**
- 1815** **Les Cent-Jours (1<sup>er</sup> mars-22 juin). Seconde Restauration.**
- 1819** Géricault expose *Le Radeau de la Méduse*.
- 1820** Lamartine, *Méditations poétiques*.
- 1823** Stendhal, *Racine et Shakespeare*.
- 1824** Cénacle de l'Arsenal autour de Charles Nodier (Vigny, Hugo, Delacroix, et plus tard Musset, Sainte-Beuve, Balzac...).
- 1825** **Sacre de Charles X.**
- 1826** Vigny publie les *Poèmes antiques et modernes* et un roman historique, *Cinq-Mars*.
- 1827** Delacroix, *La Mort de Sardanapale*.  
Gérard de Nerval traduit le *Faust* de Goethe, et Victor Hugo publie son drame *Cromwell* (accompagné d'une préface en forme de manifeste).  
Second Cénacle romantique autour de Victor Hugo.
- 1829** Victor Hugo, *Les Orientales*.  
Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, premier drame romantique à être représenté sur scène.  
Balzac publie les premiers volumes de ce qui deviendra *La Comédie humaine*.
- 1830** Victor Hugo, « bataille d'*Hernani* » à la Comédie-Française.  
Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*.  
**Révolution (juillet) : les « Trois Glorieuses ». Louis-Philippe d'Orléans, roi des Français.**  
Stendhal, *Le Rouge et le Noir*. Berlioz, *La Symphonie fantastique*.
- 1831** Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*.
- 1832** Frédéric Chopin arrive à Paris.  
George Sand, *Indiana*.
- 1833** Michelet publie les premiers volumes de son *Histoire de France*.

- 1834** Alfred de Musset, *Lorenzaccio*.
- 1835** Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (avec une importante préface).
- 1836** Balzac publie *Le Lys dans la vallée* et Musset *La Confession d'un enfant du siècle*.
- 1839** Stendhal, *La Chartreuse de Parme*.
- 1842** Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (posthume). Eugène Sue entame la publication en feuilleton des *Mystères de Paris*.
- 1844** Alexandre Dumas publie *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires*.
- 1848** **Révolution (février). Début de la II<sup>e</sup> République. Élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la République.**  
Mort de Chateaubriand. Début de la publication des *Mémoires d'outre-tombe*.
- 1851** Nerval publie son *Voyage en Orient*.  
**Coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (2 décembre). Exil de Victor Hugo.**
- 1852** **Instauration du Second Empire (2 décembre). Louis Napoléon Bonaparte devient empereur sous le nom de Napoléon III.**
- 1853-1855** Gérard de Nerval, *Sylvie*, *Les Filles du feu* et *Les Chimères*, *Aurélia*.
- 1853** Victor Hugo, *Les Châtiments*.
- 1854** Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée*.
- 1856** Victor Hugo, *Les Contemplations*.
- 1857** Baudelaire publie *Les Fleurs du Mal*.
- 1859** Victor Hugo commence la publication de *La Légende des siècles*.
- 1860** Wagner est à Paris.
- 1862** Victor Hugo, *Les Misérables*.
- 1863** Théophile Gautier publie *Le Capitaine Fracasse* et Eugène Fromentin *Dominique*.
- 1864** Vigny, *Les Destinées* (posthume).
- 1869** Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (posthume).
- 1870** **Défaite contre la Prusse. Chute du Second Empire. Début de la III<sup>e</sup> République.**

## Préromantisme et premier romantisme

L'acte de naissance du romantisme français est, pour beaucoup, la publication en 1820 des *Méditations poétiques* de Lamartine. C'est à partir de cette date que les « romantiques » d'ailleurs se constituent en groupe ou en cénacle (notamment autour de Charles Nodier, à l'Arsenal, dès 1824). La période précédente, celle qui s'étend de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Restauration est plus problématique pour l'historien. Selon Claude Pichois et Max Milner, par exemple, il faudrait parler de Rousseau, déjà, comme d'un « romantique<sup>1</sup> ». Plus prudemment, on préfère utiliser le terme « préromantisme » pour évoquer l'éveil d'une sensibilité particulière à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'expression « premier romantisme » pour désigner le mouvement engagé en 1802 par Chateaubriand.

Le développement de la sensibilité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment à la suite de *La Nouvelle Héloïse* (1761), par réaction à l'abstraction et au rationalisme des Lumières, peut effectivement être vu comme une prémisse de l'émergence du romantisme. Rousseau, dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), portera à son plus haut point cette tendance du siècle finissant, élevant le sensualisme de Condillac à un niveau existentiel (c'est le pur sentiment d'exister, et le bonheur qui l'accompagne, que cherche à retrouver le philosophe genevois). Bernardin de Saint-Pierre poursuit, avec *Paul et Virginie*, l'entreprise rousseauiste, lui donnant un tour plus exotique. Les illuministes, quant à eux, à la suite de Swedenborg et surtout, en France, du chevalier de Saint-Martin, retrouvent les vieilles pensées issues du néoplatonisme et du mysticisme, redonnant au monde tout son mystère. Mais l'illuminisme a tendance à mépriser la matière, pour ne valoriser que l'esprit ; le romantisme, en revanche, prendra vraiment en compte la matière, tout en y cherchant des signes de l'absolu.

L'épreuve de la Révolution apporte à cette fin de siècle encore marquée par l'optimisme une mélancolie qui annonce à bien des égards la mélancolie romantique. Le malheur frappe fictivement Saint-Alban, le héros de *L'Émigré* de Sénac de Meilhan (1797), comme il frappe réellement le poète André Chénier, qui meurt le 25 juillet 1794, quelques jours avant Robespierre, non sans avoir chanté ses derniers moments dans les *Œuvres*. Volney, en littérature, ou Hubert Robert, en peinture, sont, eux, fascinés par les ruines. Autant de thèmes épars ou de sentiments que l'on retrouvera dans le romantisme, mais qui sont marqués, à l'époque révolutionnaire et impériale, par un néoclassicisme assez étranger au romantisme français. Le

---

1. Voir « Problématique du romantisme », *Littérature française 7. De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Arthaud, 1985, p. 12-13.

retour en grâce des modèles classiques, comme dans la peinture du jeune David ou la poésie de Chénier, explique d'ailleurs peut-être le retard du romantisme français sur les romantismes anglais, allemand ou italien.

C'est véritablement Chateaubriand, avec *Le Génie du christianisme* (1802), qui va ouvrir la voie du premier romantisme. Renouvelant l'apologétique traditionnelle, l'écrivain se complaît dans les descriptions et évocations du monde et de la nature pour y voir les signes de la présence de Dieu. *René*, publié initialement au cœur de l'essai, transpose de manière romanesque la jeunesse de Chateaubriand, et frappe les contemporains par ses descriptions d'une Bretagne tourmentée à l'unisson des sentiments du jeune héros. Tout semble y être déjà, jusqu'à l'exotisme final de l'Amérique, même si le romancier est encore assez tributaire de la rhétorique classique. Après la parution d'*Atala* et du *Génie du christianisme*, Chateaubriand devient si célèbre que Bonaparte cherche à le rallier à lui. L'assassinat du duc d'Enghien, en 1804, met finalement un terme aux relations entre les deux hommes. Cette même année, un autre roman, *Oberman* de Senancour, par la place qu'il donne aux sentiments du moi, par l'importance de la nature et par le caractère philosophique et religieux de l'écriture, participe de la même sensibilité que l'œuvre de Chateaubriand.

C'est à M<sup>me</sup> de Staël, la romancière de *Delphine* (1802) et de *Corinne* (1807), que l'on doit la rencontre entre cette sensibilité française, déjà marquée par une sorte de romantisme, et le romantisme allemand de Schlegel. *De l'Allemagne* (1813) fait connaître au public un monde qui lui était alors relativement inconnu. Son influence mettra du temps à se développer, car les guerres napoléoniennes font de la Prusse un ennemi de la France et rendent donc suspecte la littérature allemande.

### L'INSATISFACTION ROMANTIQUE DE RENÉ

« La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire, sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie. Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur comme des ruisseaux d'une lave ardente ; quelquefois je poussais des cris involontaires, et la nuit était également troublée de mes songes et de mes veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future ; je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve ; tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers<sup>1</sup>. »

1. François-René de Chateaubriand, *René*, 1802.

## La grande période romantique (1820-1848)

Le véritable réveil littéraire de la France date de l'année 1820, lorsqu'un jeune poète, Alphonse de Lamartine, publie un recueil aux accents nouveaux : *Méditations poétiques*. Le caractère très rhétorique de la production du XVIII<sup>e</sup> siècle semble oublié et laisse la place à une poésie personnelle qui réinvente le lyrisme élégiaque. Le romantisme français est né. Lamartine évoque les lacs, les vallons, les forêts, témoins et échos de ses sentiments amoureux ou mélancoliques ; il ouvre ainsi la voie à une littérature sensualo-spiritualiste, dont il restera pendant longtemps le modèle indépassable. Avec les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), il développera l'inspiration chrétienne déjà présente dans les *Méditations*.

Deux ans après les débuts de Lamartine, Victor Hugo publie ses premières odes, encore largement tributaires de l'ancienne poésie. À partir de 1824, un premier cénacle romantique se forme autour de Charles Nodier. On y retrouve des écrivains néoclassiques, mais aussi et surtout de jeunes poètes comme Vigny et Hugo. Le groupe s'étoffe petit à petit et des nouveaux venus font leur entrée : Dumas, Gautier, Nerval, Balzac, Musset, Sainte-Beuve. Bientôt un autre pôle se met en place, à partir de 1827, chez Victor Hugo lui-même. Celui-ci devient progressivement le chef de file du mouvement : sa préface de *Cromwell* est un véritable manifeste pour un nouveau théâtre, et la représentation d'*Hernani* en 1830 le consacre véritablement comme le premier des romantiques.

Des années 1820 à la révolution de Juillet, le mouvement se revendique monarchiste et catholique. *La Muse française*, qui diffuse la poésie romantique de juillet 1823 à juin 1824, se réclame de Chateaubriand, alors ministre des Affaires étrangères de Louis XVIII. Charles Nodier est nommé bibliothécaire de l' Arsenal par le futur Charles X, qui soutient aussi le compositeur Rossini. Victor Hugo compose même une ode à l'occasion du sacre de Charles X à Reims en 1825. Dans le camp adverse, les libéraux, héritiers des Lumières, se veulent plutôt les défenseurs du classicisme, même si des liens existent déjà entre les deux camps. C'est la révolution de 1830 qui va amorcer la mutation politique du romantisme. Lamartine, qui est élu député en 1833, et Hugo, qui devient pair de France en 1845, se rallient au régime de Juillet et se font les défenseurs des peuples opprimés (Pologne, Serbie). La révolution de 1848 achèvera le déplacement à gauche du mouvement.

C'est par la poésie, nous l'avons vu, que le romantisme se fait d'abord connaître. Les *Méditations poétiques* de Lamartine ouvrent la voie à une poésie intime qui tente de rendre compte des nuances subtiles de l'âme. Marceline Desbordes-Valmore, dont le premier recueil date de 1818, exploite, elle aussi, cette veine personnelle et sentimentale et publie en 1825 *Élégies et poésies nouvelles*. Suivront *Poésies et Pensées de Joseph Delorme* de

Sainte-Beuve en 1829 et *Les Feuilles d'automne* de Victor Hugo en 1831. Parallèlement se développe une poésie au souffle plus ample, dans la lignée des poèmes à tonalité épique de Vigny (*Poèmes antiques et modernes*, 1826) ou des vers d'inspiration chrétienne de Lamartine (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830). *Les Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset, en 1830, apportent une touche de fantaisie au romantisme, tandis que le goût gothique inspire à Aloysius Bertrand (*Gaspard de la nuit*, 1842) une nouvelle forme, appelée à une longue postérité : le poème en prose.

En 1826, l'année de ses *Poèmes antiques et modernes*, Vigny publie également un roman historique, *Cinq-Mars*. Le grand romancier romantique est alors l'Écossais Walter Scott, qui popularise la peinture du passé et notamment du Moyen Âge, si bien que son œuvre influencera des historiens comme Augustin Thierry. Au roman de Vigny s'ajouteront d'autres chefs-d'œuvre du genre : *La Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1829), *Le Dernier des Chouans* de Balzac (1829) et surtout *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831), dont l'action se situe sous Louis XI comme dans *Quentin Durward* de Scott (1823). À côté, se développe un « roman intime » (selon l'expression de Sainte-Beuve), qui mêle analyses psychologiques et expression de la sensibilité : *Indiana* de George Sand (1832), *Volupté* de Sainte-Beuve (1834), *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset (1836), *Le Lys dans la vallée* de Balzac (1836). *Dominique* d'Eugène Fromentin est, en 1863, l'héritier direct de cette tradition. Cela ne veut pas dire néanmoins que la question sociale soit absente de la production romanesque de l'époque. Hugo, avec *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1834), prend position sur la question de la peine de mort. Balzac et Stendhal s'engagent, quant à eux, dans la description de la société, mais le goût de l'hyperbole et de la dramatisation pour l'un, la fascination de l'héroïsme pour l'autre les maintiennent fortement dans la mouvance romantique.

C'est par le théâtre que le mouvement va s'imposer fortement face aux tenants du classicisme. Après la préface de *Cromwell* (1827), qui théorise le drame romantique, et la représentation d'*Henri III et sa cour* de Dumas (1829), Victor Hugo bouscule les codes habituels de la dramaturgie avec *Hernani*, représenté à la Comédie-Française le 25 février 1830. Les « classiques » espèrent une chute définitive du romantisme à cette occasion : c'est compter sans l'organisation des jeunes romantiques (Gautier et Balzac en tête) qui investissent la salle dès le début de l'après-midi. Hugo est porté en triomphe jusque chez lui et devient véritablement le chef de file du mouvement. Suivront *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Marie Tudor* (1833), *Ruy Blas* (1838). Vigny, de son côté, après avoir adapté des tragédies de Shakespeare, donne au drame romantique l'une de ses œuvres

les plus pathétiques avec *Chatterton* (1835). Musset, quant à lui, ne cesse de publier des pièces non destinées à la représentation et qui lui permettent de se détacher encore plus nettement des règles classiques (les changements de lieu et de temps peuvent ainsi se multiplier) : *Les Caprices de Marianne* (1833), *Lorenzaccio* (1834), *Fantasio* (1834).

#### LA BATAILLE D'HERNANI SELON THÉOPHILE GAUTIER

« Ce n'étaient pas les Huns d'Attila qui campaient devant le Théâtre-Français, malpropres, farouches, hérissés, stupides ; mais bien les chevaliers de l'avenir, les champions de l'idée, les défenseurs de l'art libre ; et ils étaient beaux, libres et jeunes. Oui, ils avaient des cheveux, — on ne peut naître avec des perruques — et ils en avaient beaucoup qui retombaient en boucles souples et brillantes, car ils étaient bien peignés. [...]

L'orchestre et le balcon étaient pavés de crânes académiques et classiques. Une rumeur d'orage grondait sourdement dans la salle, il était temps que la toile se levât : on en serait peut-être venu aux mains avant la pièce, tant l'animosité était grande de part et d'autre. Enfin les trois coups retentirent. Le rideau se replia lentement sur lui-même, et l'on vit, dans une chambre à coucher du seizième siècle, éclairée par une petite lampe, dona Josefa Duarte, vieille en noir, avec le corps de sa jupe cousu de jais à la mode d'Isabelle la Catholique, écoutant les coups que doit frapper à la porte secrète un galant attendu par sa maîtresse :

Serait-ce déjà lui ? — C'est bien à l'escalier  
Dérobé —

La querelle était déjà engagée. Ce mot rejeté sans façon à l'autre vers, cet enjambement audacieux, impertinent même, semblait un spadassin de profession, un Saltabadil, un Scoronconcolo allant donner une pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel<sup>1</sup>. »

### La longue fin du romantisme

En 1848, le romantisme est déjà bien implanté et semble avoir atteint son faite. Les événements politiques vont malgré tout lui redonner de la vigueur. Lamartine devient l'un des hommes forts du gouvernement provisoire de 1848 après la chute de Louis-Philippe. Il incarne alors le passage du romantisme monarchiste puis libéral au romantisme social. Lamennais, prêtre ultramontain avant 1830, défenseur de la cause sociale après la révolution de Juillet, en rupture avec Rome depuis ses *Paroles d'un croyant*, est élu député à l'Assemblée constituante. Victor Hugo, lui-même, voit sa conscience politique s'éveiller véritablement lors de ces années

1. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 101-108.

troublées. Siégeant d'abord avec les conservateurs à l'Assemblée et soutenant l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte, il prend peu à peu ses distances avec le parti de l'ordre, jusqu'à s'opposer fermement au coup d'État du 2 décembre 1851. C'est le début, pour lui, d'un long exil à Bruxelles puis à Jersey et Guernesey. L'éloignement fait de lui un véritable mage prophétisant au milieu des flots. Il ne cesse de fustiger le nouvel empereur, d'abord en prose (*Napoléon le Petit*, 1852), puis en vers (*Les Châtiments*, 1853). Mais l'exil sera aussi le temps des chefs-d'œuvre poétiques (*Les Contemplations*, 1856), *La Légende des siècles* (1859-1883), ou romanesques (il publie, en 1862, la vaste fresque historique et sociale des *Misérables*).

La période du Second Empire n'est pas seulement celle de la consécration littéraire de Victor Hugo. D'autres romantiques, qui apparaissaient jusque-là comme mineurs, prennent tout d'un coup de l'importance. C'est le cas de Gérard de Nerval, soutien de Victor Hugo lors de la bataille d'*Hernani*, collaborateur de Dumas au théâtre (*Léo Burckart*, 1839), qui publie en 1853 une nouvelle à la prose très poétique, *Sylvie*, et qui donne, en 1854, à la suite de ses *Filles du feu*, le recueil des *Chimères*, ensemble de vers mystérieux et symboliques qui semblent ouvrir vers une autre réalité. Sa dernière œuvre, dont la publication commence avant son suicide, *Aurélia* (1855), porte à ses limites l'expérience du rêve et de la folie héritée du romantisme allemand.

Après la mort de Nerval et de Musset, le romantisme semble se survivre seulement avec Victor Hugo, mais un poète ami de Gautier publie alors un recueil aux accents encore fortement romantiques : *Les Fleurs du Mal* (1857). Baudelaire s'y inspire du romantisme noir de Gautier (*La Comédie de la mort*) ou du romantisme intime de Sainte-Beuve (« *Joseph Delorme*, c'est *Les Fleurs du Mal* de la veille », dit-il en 1865) ; il révère Hugo à qui il dédie « Le Cygne » ; il introduit aussi en poésie de nouveaux thèmes (la réalité urbaine), de nouvelles sensations (olfactives, tactiles, alors que le romantisme avait jusque-là privilégié la vue et l'ouïe), ainsi qu'un goût artistique proche du Parnasse et une théorie des « correspondances » annonçant le symbolisme.

Le romantisme ne s'éteint pas complètement après 1870 : il perdure jusqu'en 1885 avec Hugo ; il se retrouve dans les romans et nouvelles de Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*, 1874) ; il est encore présent sur scène, et connaît un triomphe, avec *Cyrano de Bergerac* de Rostand en 1897. Pour certains, le symbolisme et même le surréalisme ne sont d'ailleurs qu'une continuation du romantisme.

#### — 4. UNE RÉACTION AU ROMANTISME : LE PARNASSE —

Face au lyrisme et à l'exaltation du sentiment, face aux libertés formelles et au relâchement stylistique, une réaction naît, dans les années 1850, du sein même du romantisme. Théophile Gautier, célèbre par son gilet rouge lors de la bataille d'*Hernani*, auteur d'*Albertus* (1832) ou de *La Comédie de la mort* (1838), en vient progressivement à se démarquer de ses amis romantiques : il exalte, dès 1835, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, un art au-dessus de toute préoccupation morale et utilitaire, il chante dans *España* (1845) les toiles des grands maîtres du Prado autant que les paysages hispaniques, il donne enfin dans *Émaux et Camées* (1852) un recueil débarrassé de tout lyrisme personnel et se réclamant nettement de l'art pour l'art.

Un poète comme Théodore de Banville semble déjà, dans les années 1840, proche de ces conceptions (*Les Cariatides*, 1842 ; *Les Stalactites*, 1846), mais le maître incontesté de la poésie parnassienne est Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1852 ; *Poèmes barbares*, 1862). Il prône, contre le romantisme à la Musset, l'impersonnalité (il cherche ainsi ses sujets dans l'histoire antique ou dans un ailleurs exotique), le travail de la forme (il s'agit de ciseler les vers comme de fines sculptures), le désengagement (le poète ne doit pas se compromettre avec le monde et ses réalités). Même s'il continue à dire son admiration pour Victor Hugo, et même s'il conserve un goût proprement romantique pour la couleur et l'épopée, Leconte de Lisle paraît étranger à l'inquiétude métaphysique et à la quête d'absolu qui animaient les œuvres de ses prédécesseurs. La poésie se fait précieuse dans son lexique et ses tournures ; elle retrouve un certain éclat et semble toujours à la recherche de la perfection. En fait, plus qu'à un abandon de toute quête, on assiste à un déplacement de celle-ci : puisque Dieu est hors d'atteinte et que les rêveries métaphysiques et humanitaristes se révèlent vaines, l'art seul peut vraiment faire figure d'absolu. En cela, l'importance du Parnasse, mouvement exclusivement poétique, tient moins à l'esthétique qui le définit qu'à la haute et exigeante conception de la poésie qu'il manifeste. S'explique ainsi la fascination qu'il a exercée sur toute la génération des poètes de 1860-1870, y compris ceux – tel Verlaine – dont la sensibilité était le moins en phase avec ses principes stylistiques.

L'appellation de « Parnasse » vient de trois recueils collectifs publiés par l'éditeur Lemerre en 1866, 1871 et 1876 sous le titre *Le Parnasse contemporain* (en référence à la montagne des Muses dans la mythologie grecque). Les poètes réunis se situent tous dans la lignée de Gautier et de Leconte de Lisle : Banville, Heredia, Coppée, Catulle Mendès, Léon Dierx, Sully Prudhomme (prix Nobel de littérature en 1901)... Baudelaire participe au premier volume, de même que Verlaine et Mallarmé, qui infléchiront bientôt

leur poésie dans le sens du symbolisme. L'un des poètes les plus intéressants de ce groupe est sans doute José-Maria de Heredia, homme d'un seul volume (*Les Trophées*, 1893, où il rassemble tous ses poèmes publiés en revue) et presque d'un seul genre (le sonnet). Il cultive, comme ses amis, l'art de la miniature dans des vers denses et expressifs qui savent souvent faire renaître tout un monde disparu.

#### LECONTE DE LISLE CONTRE LA POÉSIE « AUTOLÂTRE »

« La Poésie moderne, reflet confus de la personnalité fouguese de Byron, de la religiosité factice et sensuelle de Chateaubriand, de la rêverie mystique d'outre-Rhin et du réalisme des Lakistes<sup>1</sup>, se trouble et se dissipe. Rien de moins vivant et de moins original en soi, sous l'appareil le plus spécieux. Un art de seconde main, hybride et incohérent, archaïsme de la veille, rien de plus. La patience publique s'est lassée de cette comédie bruyante jouée au profit d'une autolâtrie d'emprunt. Les maîtres se sont tus ou vont se taire, fatigués d'eux-mêmes, oubliés déjà, solitaires au milieu de leurs œuvres infructueuses. Les derniers adeptes tentent une sorte de néo-romantisme désespéré, et poussent aux limites extrêmes le côté négatif de leurs devanciers. Jamais la pensée, surexcitée outre mesure, n'en était venue à un tel paroxysme de divagation. La langue poétique n'a plus ici d'analogue que le latin barbare des versificateurs gallo-romains du cinquième siècle. [...] Le thème personnel et ses variations trop répétées ont épuisé l'attention ; l'indifférence s'en est suivie à juste titre ; mais s'il est indispensable d'abandonner au plus vite cette voie étroite et banale, encore ne faut-il s'engager en un chemin plus difficile et dangereux, que fortifié par l'étude et l'initiation. Ces épreuves expiatoires une fois subies, la langue poétique une fois assainie, les spéculations de l'esprit, les émotions de l'âme, les passions du cœur, perdront-elles de leur vérité et de leur énergie, quand elles disposeront de formes plus nettes et plus précises ? Rien, certes, n'aura été délaissé ni oublié ; le fonds pensant et l'art auront recouvré la sève et la vigueur, l'harmonie et l'unité perdues<sup>2</sup>. »

## 5. LE ROMANTISME DANS LES ARTS

Le romantisme ne s'arrête pas à la littérature, même si c'est dans la poésie lyrique et dramatique qu'il naît d'abord. L'importance qu'il accorde notamment aux sensations laisse la voie ouverte aux arts visuels, tactiles et auditifs.

Les peintres français ont du mal à se dégager du néoclassicisme apparu à la fin du règne de Louis XVI et qui se poursuit sous la Révolution et

1. Poètes anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle (Wordsworth, Coleridge, Southey...) qui ont fréquenté et décrit le Lake District, au nord-ouest de l'Angleterre.

2. Leconte de Lisle, Préface des *Poèmes antiques*, 1852.

l'Empire. Gros infléchit l'art de David, son maître, mais c'est vraiment Géricault qui, le premier, fait figure de romantique. Peintre du corps et du mouvement, il représente, dans des formats normalement destinés à la grande peinture d'histoire, des sujets contemporains qui prennent tout de suite une valeur symbolique : *Le Cuirassier blessé quittant le feu* (1814) semble l'image de la France vaincue et fatiguée, tandis que Jules Michelet voit dans le pathétique *Radeau de la Méduse* (1819) la « société tout entière ». Après la mort de Géricault, en 1824, c'est Eugène Delacroix qui apparaît comme le peintre romantique par excellence. Il s'est fait connaître avec *La Barque de Dante* (1822) dont les couleurs et le dessin expressifs ne sont pas sans rappeler Rubens. Suivront des tableaux allégoriques (*La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826 ; *La Liberté guidant le peuple*, 1830), mais aussi la grande toile de *La Mort de Sardanapale* (1827), au thème byronien, qui a presque valeur de manifeste, par la violence des couleurs et de la composition, face aux œuvres néoclassiques contemporaines, comme celles d'Ingres. On pourrait ajouter à ces deux grands noms, celui de Gustave Doré, qui illustra avec une inventivité prodigieuse les œuvres anciennes (Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare...) et modernes (Balzac, Gautier, Hugo, Coleridge...).

En sculpture, David d'Angers et François Rude marquent le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Rude se rend célèbre par le haut-relief de *La Marseillaise* (1836) pour l'Arc de Triomphe ou par la statue du maréchal Ney (1853) avenue de l'Observatoire. La sculpture romantique connaîtra sans doute son plus grand représentant tardivement avec les saisissantes productions de Rodin (*Le Baiser*, 1889 ; *Les Bourgeois de Calais*, 1895 ; *Balzac*, 1898).

En musique, le grand compositeur romantique français est Berlioz, dont l'œuvre épouse les thèmes majeurs de la littérature du temps (*La Symphonie fantastique*, 1830 ; *Lélio*, 1832 ; *Harold en Italie*, 1834 ; *La Damnation de Faust*, 1846). Mais à Paris se retrouvent aussi tous les compositeurs européens. Rossini s'établit en France en 1825 et obtient la protection de Charles X. Il fait représenter en français *Guillaume Tell* (1829), qui exalte la liberté de la Suisse contre l'oppression autrichienne. Deux autres musiciens étrangers, Liszt et Chopin, vivent à Paris dans les années 1830 et y fréquentent le monde littéraire : l'un aura une longue liaison avec Marie d'Agoult et l'autre avec George Sand. Leur musique est spécifiquement romantique en ce qu'elle se veut l'expression exacerbée de leur sensibilité, tant par la composition (poèmes symphoniques, concertos, nocturnes...) que par l'interprétation : ils sont tous deux des virtuoses du piano, et Liszt invente la formule du récital. C'est la querelle du wagnérisme qui réactive, à partir de 1852 et jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'opposition entre

classiques (tenants de la clarté et de l'harmonie françaises) et romantiques (héritiers de la tradition germanique).

### CHOPIN VU PAR GEORGE SAND

*George Sand et son fils, surpris par l'orage, rentrent tard à Valldemossa, où Chopin les attend.*

« Nous nous hâtions en vue de l'inquiétude de notre malade. Elle avait été vive en effet, mais elle s'était figée comme une sorte de désespérance tranquille, et il jouait son admirable prélude en pleurant. En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : "Ah! je le savais bien que vous étiez morts!"

Quand il eut repris ses esprits et qu'il vit l'état dans lequel nous étions, il fut malade du spectacle rétrospectif de nos dangers ; mais il m'avoua ensuite qu'en nous attendant il avait vu tout cela dans un rêve, et, que ne distinguant plus ce rêve de la réalité, il s'était calmé et comme assoupi en jouant du piano, persuadé qu'il était mort lui-même. Il se voyait noyé dans un lac, des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine, et quand je lui fis écouter ces gouttes d'eau qui tombaient effectivement en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduisais par le mot d'harmonie imitative. Il protestait de toutes ses forces, et il avait raison, contre la puérité de ces imitations pour l'oreille. Son génie était plein des mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et non par une répétition servile de chants extérieurs. Sa composition de ce soir-là était pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur<sup>1</sup>. »

1. George Sand, *Histoire de ma vie*, t. XIII, chap. 6, 1855.

---

**VERS LE COMMENTAIRE**


---

**Alphonse de Lamartine (1790-1869), *Harmonies poétiques et religieuses* (1830).**

L'Occident

Et la mer s'apaisait, comme une urne écumante  
 Qui s'abaisse au moment où le foyer pâlit,  
 Et retirant du bord sa vague encor fumante,  
 Comme pour s'endormir, rentrait dans son grand lit ;

5 Et l'astre qui tombait de nuage en nuage  
 Suspendait sur les flots un orbe<sup>1</sup> sans rayon,  
 Puis plongeait la moitié de sa sanglante image,  
 Comme un navire en feu qui sombre à l'horizon ;

10 Et la moitié du ciel pâlisait, et la brise  
 Défaillait dans la voile, immobile et sans voix,  
 Et les ombres couraient, et sous leur teinte grise  
 Tout sur le ciel et l'eau s'effaçait à la fois ;

15 Et dans mon âme, aussi pâlisant à mesure,  
 Tous les bruits d'ici-bas tombaient avec le jour,  
 Et quelque chose en moi, comme dans la nature,  
 Pleurait, priait, souffrait, bénissait tour à tour !

20 Et vers l'occident seul, une porte éclatante  
 Laisait voir la lumière à flots d'or ondoyer,  
 Et la nue empourprée imitait une tente  
 Qui voile sans l'éteindre un immense foyer ;

25 Et les ombres, les vents, et les flots de l'abîme,  
 Vers cette arche de feu tout paraissait courir,  
 Comme si la nature et tout ce qui l'anime  
 En perdant la lumière avait craint de mourir !

---

1. *Orbe* : cercle.

La poussière du soir y volait de la terre,  
L'écume à blancs flocons sur la vague y flottait ;  
Et mon regard long, triste, errant, involontaire,  
Les suivait, et de pleurs sans chagrin s'humectait.

30 Et tout disparaissait ; et mon âme oppressée  
Restait vide et pareille à l'horizon couvert,  
Et puis il s'élevait une seule pensée,  
Comme une pyramide au milieu du désert !

35 Ô lumière ! où vas-tu ? Globe épuisé de flamme,  
Nuages, aquilons, vagues, où courez-vous ?  
Poussière, écume, nuit ! vous, mes yeux ! toi, mon âme !  
Dites, si vous savez, où donc allons-nous tous ?

40 À toi, grand Tout ! dont l'astre est la pâle étincelle,  
En qui la nuit, le jour, l'esprit, vont aboutir !  
Flux et reflux divin de vie universelle,  
Vaste océan de l'Être où tout va s'engloutir ! ...

### Quelques pistes de commentaire

Lamartine est le premier en date des poètes romantiques français. S'il exploite plutôt la veine intimiste dans *Les Méditations poétiques*, il y offre malgré tout, déjà, de longs poèmes religieux (comme « L'Immortalité »). *Les Harmonies poétiques et religieuses* laissent une plus grande place à cette spiritualité, et Lamartine parvient dans « L'Occident » à entremêler parfaitement sensations provenant de la nature, sentiments du moi et désir d'absolu.

Les trois premières strophes décrivent le coucher de soleil, mais toute la nature semble déjà réunie par le jeu des images : éléments (la mer, l'astre, le ciel), objets (comparaisons avec l'« urne écumante » ou avec le « navire » sombrant à l'horizon), hommes (personnifications multiples de la mer ou du ciel : « comme pour s'endormir, rentrait dans son grand lit », « la moitié du ciel pâissait », « la brise défaillait »). La quatrième strophe introduit le « moi » avec une autre série de correspondances : il ne s'agit plus de toute la nature faisant écho à elle-même, mais de la nature consonnant avec le poète, comme le montre la reprise du verbe « pâlir » (« Et dans mon âme, aussi pâissant à mesure ») ou la comparaison « comme dans la nature ». Cette situation d'une harmonie entre moi et non-moi est typique de l'art romantique, d'autant plus que le sentiment qui se dégage ici est tout à la fois

mélancolique et religieux (« Pleurait, priait, souffrait, bénissait tour à tour »), le poème oscillant entre l'élégie et la prière.

Les trois strophes suivantes retournent à la nature, avec un même jeu de comparaisons ou de métaphores qu'au début du poème (« porte », « tente », « foyer », « arche », « flocons »), en insistant plus nettement sur la fusion de toutes choses dans ce moment particulier de la fin du jour (« Vers cette arche de feu tout paraissait courir »). La fin de la septième strophe voit réapparaître le « moi », pris, comme dans la quatrième, entre la peine et la sérénité (on peut noter l'oxymore, accentué par la césure, « et de pleurs sans chagrin s'humectait »).

Avec la huitième strophe, la nuit semble s'étendre sur le poème. La tristesse du crépuscule répond à la tristesse de l'âme (« pareille à l'horizon couvert »), mais cette nuit apporte paradoxalement avec elle la réunion de toutes choses, du moi et du non-moi : la neuvième strophe est comme une récapitulation du poème, et même du monde entier : « lumière », « globe », « nuages », « aquilons », « vagues », « poussière », « écume », « nuit », « yeux », « âme ». La question répétée (« où vas-tu ? », « où courez-vous ? », « où donc allons-nous tous ? ») est le signe non seulement de l'inquiétude du poète, mais aussi de l'espérance en une union possible dans l'Absolu. Cet Absolu est nommé à la fin : « grand Tout », « Flux et reflux divin de vie universelle », « Vaste océan de l'Être ». L'océan réel est une image amoindrie de ce Tout divin, de même que le soleil n'en est qu'une « pâle étincelle », mais cette pensée « comme une pyramide » emplit, au moins pour un instant, l'âme du poète, laissant l'impression à la fin d'une union quasi mystique avec le Dieu de la Création.

---

## VERS LA DISSERTATION

---

« On nous a habitués à considérer l'École Parnassienne – disons plus familièrement le Parnasse – [...] comme une réaction contre le Romantisme [...].

Le Parnassisme fut bien plutôt l'arrivée, dans le Romantisme, encore vivace ou déjà finissant, de poètes nouveaux et de tempéraments neufs. Le Romantisme, pour ainsi dire, fit escale au Parnasse. C'est toujours le même vaisseau qui continue sa route, avec, à son bord, de nouveaux

matelots. Ce sont les mêmes voiles. La manœuvre seule a changé<sup>1</sup>. » (Henri de Régner, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », *Mercure de France*, 1900).

Quelle réflexion cette citation vous inspire-t-elle sur les rapports du romantisme et du Parnasse ?

### Quelques pistes de réflexion

Cette citation du poète symboliste Henri de Régner s'oppose à l'idée dominante d'un Parnasse profondément hostile au romantisme. Il souligne une forte continuité entre les deux mouvements, se plaisant à filer une métaphore maritime : le « vaisseau » représente ici le romantisme poursuivant sa route au fil du siècle, le Parnasse se trouvant tour à tour comparé à une « escale » particulière, à une nouvelle troupe de « matelots » ou à une « manœuvre » inédite. Le Parnasse n'est évidemment pas une coupure brutale avec le romantisme : les poètes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle reconnaissent tous en Hugo un maître, et l'on retrouve dans leur poésie un goût pour le pittoresque ou l'épique qui n'est pas sans rappeler la production des années 1820. Mais l'image de Régner, pour séduisante qu'elle soit au premier abord, n'en est pas moins problématique. Une fois mis de côté les lieux parcourus, les individualités poétiques et la manière d'écrire, que reste-t-il vraiment ? et ce qui reste – abstrait et désincarné – peut-il vraiment être appelé « romantisme » ? Au « romantisme d'inspiration », dit un peu plus loin Régner, les Parnassiens ont substitué un « romantisme de raison » ; mais sans l'inspiration, et la dimension spirituelle qui l'accompagne, le « vaisseau » est-il toujours le même ?

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Jacques Bony, *Lire le romantisme*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 1992.

Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire* [1985], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.

Paul Bénichou, *Romantismes français*, 2 vol., Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

1. Henri de Régner, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », *Mercure de France*, t. VIII, 1900, p. 323-324.

## CHAPITRE 7

# Le réalisme

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 UN RÉALISME SCIENTIFIQUE :  
LE NATURALISME

5 LE RÉALISME EN PEINTURE

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

Si le terme « réaliste » s'emploie d'abord, dans la langue française, comme opposé à « nominaliste », pour désigner celui qui défend la réalité des idées et refuse de les réduire à une simple convention, il prend au XIX<sup>e</sup> siècle une autre signification. Dès 1826, « réalisme » apparaît, dans un article anonyme du *Mercure de France du XIX<sup>e</sup> siècle*, en lien avec une certaine esthétique littéraire : « cette doctrine littéraire [...] qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'œuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme ».

C'est cette même année 1826 que Théodore Jouffroy dispense son *Cours d'esthétique*, dans lequel il distingue « l'école de l'idéal » et « l'école de la réalité », « l'artiste idéaliste » et « l'artiste réaliste ». Celui-ci est éminemment représenté, après Molière et Lesage, par Walter Scott : « Walter Scott pousse jusqu'à l'extrême la reproduction des détails. On sait tout de ses personnages jusqu'à la couleur de leurs habits et à la forme de leurs souliers ». Alors que l'idéaliste peindra la « passion », Jouffroy explique que le réaliste peindra « l'homme passionné » : « Pour le réaliste, l'amour c'est l'être amoureux ; peindre l'amour, c'est peindre l'être amoureux ; c'est un objet visible que son imagination est obligée de se représenter sous une image matérielle. » Le personnage est donc surdéterminé : « âge », « sexe », « condition », « patrie », « date historique », « religion », « caractère », « demeure », « entourage », « visage », « taille », « circonstances », etc. Et Jouffroy de conclure :

C'est ainsi que, par la force de son point de départ, l'artiste réaliste sera conduit à la reproduction successive de tous les détails de l'apparence extérieure ou du signe, à une reproduction fidèle de la réalité visible, telle que la nature nous la montre<sup>1</sup>.

Plusieurs éléments sont importants à noter ici. D'abord, Jouffroy utilise un exemple romanesque (Walter Scott) dans un cours d'esthétique, alors que ses prédécesseurs, s'ils parlaient de littérature, s'en tenaient à la poésie ou au théâtre. Ensuite, cet exemple « réaliste » est valorisé par rapport aux œuvres classiques de la littérature. Même si, quelques leçons plus tard, Jouffroy tempère son propos, en soulignant la nécessité d'une sélection dans le réel, il n'en reste pas moins que l'on assiste ici à l'une des premières réflexions positives sur le « réalisme », en lien d'ailleurs avec l'éclosion du romantisme (nous aurons l'occasion d'y revenir).

En 1834, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes*, Hippolyte Fortoul souligne, lui aussi, l'origine romantique de la notion et l'associe au « matérialisme ». Il parle d'un roman d'Antony Thouret qui vient de paraître :

M. Thouret a écrit son livre avec une exagération de réalisme, qu'il a empruntée à la manière de M. Hugo. Lorsqu'il l'applique purement à des descriptions extérieures, aux révélations des ténèbres de la police, aux réminiscences du cachot, aux souvenirs du journalisme, il donne vraiment à son matérialisme une verve et une chaleur originales.

Si le mot « réalisme » apparaît ici ou là dans la presse jusqu'aux années 1850, ce n'est qu'avec les polémiques autour de l'œuvre du peintre Courbet que le terme connaît sa consécration. Pour répondre à ses détracteurs, qui dénoncent un parti pris de laideur, Courbet nomme son pavillon d'exposition, en 1855, « Pavillon du Réalisme ». Champfleury en rédige le catalogue et prend, avec Duranty, la défense du peintre. La fondation par celui-ci de la revue *Le Réalisme* en 1856 puis la publication par celui-là d'un recueil d'articles du même nom en 1857 imposent le terme non seulement dans le domaine pictural, mais surtout dans le domaine littéraire. Cette même année, le mot est prononcé lors des procès des *Fleurs du Mal* et de *Madame Bovary* contre les œuvres incriminées. « Réalisme » devient donc alors tout à la fois un terme négatif synonyme de laideur et un étendard brandi par des artistes qui essaient de trouver leur place dans le champ littéraire. C'est bien ce que décrit Max Buchon, dans ses articles de 1855, voyant dans le

---

1. Théodore Jouffroy, *Cours d'esthétiques* [1826], Paris, Hachette, 1843, p. 203-204.

réalisme le nouveau nom de la modernité contre la tradition<sup>1</sup>. C'est aussi ce que souligne Champfleury dans sa lettre à George Sand en forme de manifeste, lorsqu'il montre son rejet de toute école littéraire et de toute définition (« Je ne vous définirai pas, madame, le *réalisme* ; je ne sais d'où il vient, où il va, ce qu'il est ») et, en même temps, s'approprie le terme comme synonyme de nouveauté (« Tous ceux qui apportent quelques aspirations nouvelles sont dits *réalistes*<sup>2</sup> »).

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

Le terme « réalisme », comme l'a bien expliqué Roman Jakobson<sup>3</sup>, ressemble fort à un « fourre-tout infiniment extensible : on peut y cacher n'importe quoi ». Le théoricien russe distingue lui-même pas moins de sept sens du mot :

- A/ un vraisemblable projeté par l'auteur...
  - A<sub>1</sub>/ par déformation des canons artistiques.
  - A<sub>2</sub>/ par conservation d'une tradition artistique.
- B/ un vraisemblable perçu par le lecteur ou le spectateur...
  - B<sub>1</sub>/ parce qu'il remarque la déformation des canons artistiques.
  - B<sub>2</sub>/ parce qu'il considère la conservation de la tradition comme une fidélité à la réalité.
- C/ « la somme des traits caractéristiques d'une école artistique du XIX<sup>e</sup> siècle ».
- D/ l'effet de réel donné par un élément inutile à la fable.
- E/ l'exigence d'une motivation conséquente.

C'est le sens C qui devrait normalement retenir notre attention, puisque nous nous intéressons aux écoles et mouvements littéraires, mais très vite un problème se pose : beaucoup d'auteurs, qui ne se disaient pas réalistes, parce qu'ils précédaient le mouvement ou parce que, contemporains, ils ne s'en sentaient pas proches, ont été étiquetés comme tels au XIX<sup>e</sup> siècle

1. Voir à ce propos Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

2. Champfleury, « Du réalisme. Lettre à M<sup>me</sup> Sand », *L'Artiste*, 2 septembre 1855, p. 1-2.

3. Voir Roman Jakobson, « Du réalisme en art » [1921], dans *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 31-39.

(Balzac, Stendhal, Flaubert, les frères Goncourt...). Ce serait donc plutôt le sens B<sub>1</sub> que nous devrions explorer, en ayant conscience que, très vite, la déformation des canons institue une nouvelle tradition que les tenants du réalisme voudront perpétuer (A<sub>2</sub> et B<sub>2</sub>).

Quelle déformation des canons artistiques, entraînant l'idée d'un plus grand vraisemblable, comme le dit Jakobson, serait à l'origine de ce mouvement réaliste ? Si nous gardons à l'idée qu'une invention est issue de la combinaison d'inventions précédentes, nous pourrions dire que le réalisme est une combinaison de la motivation (déjà abondamment employée au siècle précédent dans le domaine psychologique et sentimental) et du milieu (faisant jusque-là office, avant tout, de décor). Le réalisme, dans sa version maximale, subordonnerait ainsi tout au déterminisme physique et social. C'est pour cela que Jouffroy parle déjà des « déterminismes » du personnage réaliste en 1826 et que Fortoul évoque le « matérialisme » inhérent à cette esthétique. C'est ce terme de *matérialisme* qui reviendra constamment à partir des années 1850 pour traiter du réalisme, notamment dans le sillage de Taine :

Les mets qui vous nourrissent, l'air que vous respirez, les maisons qui vous entourent, les livres que vous lisez, les plus minces habitudes où vous vous laissez glisser, les plus insensibles circonstances dont vous vous laissez presser, tout contribue à faire l'homme que vous êtes ; une infinité d'efforts se sont concentrés pour former votre caractère, et votre caractère va se déployer par une infinité d'efforts [...]¹.

L'être pour le romancier réaliste se résume ainsi à l'action du milieu sur lui ; son caractère n'a plus l'indépendance des siècles précédents. Cette conception de l'homme est héritée du sensualisme de Condillac et des idéologues du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Maine de Biran opposait déjà, sous la Restauration, l'homme extérieur, c'est-à-dire l'homme condillacien moulé par les sensations et le milieu, et l'homme intérieur, mû par la volonté et la réflexion. Le personnage réaliste est résolument du côté de cet homme extérieur. Il agit bien sûr, et nous suivons ses aventures ou mésaventures tout au long du roman, mais ses actions ne sont souvent que des réactions aux stimuli du monde extérieur. Il est actif extérieurement, il s'agite, mais il est passif intérieurement, se laissant dominer par le monde qui l'entoure.

---

1. Hippolyte Taine, « Balzac », dans *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866, p. 85.

Ce déterminisme matériel a des conséquences que l'on a souvent prises pour les causes mêmes du mouvement réaliste :

- **La description précise du milieu.** — Si, comme le dit Taine, le caractère est issu d'une infinité d'influences extérieures, il faut décrire l'environnement des personnages pour révéler ce qu'ils sont. Que cette description soit attribuée au narrateur omniscient ou qu'elle soit motivée par le regard d'un personnage, elle vise tout autant à faire voir qu'à faire toucher : en cela encore les réalistes héritent du sensualisme de Condillac, qui plaçait le sens tactile au-dessus de tous les autres et soutenait que seule la vue informée par le toucher permettait de *regarder* et non pas seulement de *voir*.
- **Le portrait des personnages,** avec une attention particulière aux données physiques ou physiologiques censées rendre compte de leur « tempérament ». L'utilisation de ce dernier terme plutôt que de celui de « caractère » est symptomatique de la manière réaliste : le « tempérament » depuis l'Antiquité est lié à la complexion de l'individu et à ses « humeurs ».
- **La réduction de la part de hasard et de romanesque.** — Cette conséquence peut être ignorée par les auteurs réalistes pour favoriser l'avancée de l'intrigue, mais un déterminisme matériel poussé au bout de sa logique va normalement dans ce sens.
- **La disparition d'un certain type de héros.** — Le déterminisme matériel réduit la part de volonté et de réflexion personnelle. La passivité intérieure qui est celle du personnage réaliste (même s'il est très actif extérieurement) conduit à l'écrasement des différences entre individus : c'est souvent l'homme moyen qui est décrit par le romancier réaliste, et même s'il appartient aux plus hautes classes de la société, il est vu sous un jour médiocre.

#### LE RÉALISME SELON PAUL BOURGET

« La société moderne, pareille sur ce point à toutes les sociétés démocratiques, est peu favorable au développement des personnalités très intenses et très vigoureuses. Pour le peintre de caractères, les modèles s'y font rares, tandis qu'il lui suffit d'ouvrir les yeux pour apercevoir le fonctionnement des grands organismes sociaux qui absorbent l'homme et font de lui une de leurs cellules. C'est la grande valeur de M. Zola d'avoir vu ce fait social et de l'avoir montré avec une extrême puissance dans ses romans, comme *Le Ventre de Paris*, comme *Le Bonheur des dames*, comme *Germinal*, où le personnage principal est non plus tel ou tel homme, mais un quartier, un magasin, une mine. La plupart du temps, l'écrivain français a grandi dans un milieu de vie bourgeoise où il a constaté la soumission au métier,

l'enrôlement docile dans quelque carrière, le pétrissage de l'individu par les forces collectives, en un mot l'action des mœurs sur les personnes<sup>1</sup>. »

### 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

- 1815** Début de la Restauration.
- 1826** Première apparition du terme « réalisme » en lien avec la littérature.
- 1829** Balzac rédige les premiers volumes de *La Comédie humaine*.
- 1830** *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.
- 1830** Révolution (juillet) : les « Trois Glorieuses ».
- 1830-1848** Monarchie de Juillet.
- 1848** Révolution (février). II<sup>e</sup> République.
- 1849** Cénacle réaliste autour de Courbet et Champfleury, mêlant artistes (Bonvin, Corot, Daumier...) et écrivains (Duranty, Barbara, Desnoyers...).
- 1850** Mort de Balzac.
- 1851** 2 décembre : coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte.
- 1852** Début du Second Empire.
- 1855** Exposition Courbet (Champfleury rédige le catalogue).
- 1856** Revue *Le Réalisme*, fondée par Duranty.
- 1857** Champfleury publie un recueil d'articles intitulé *Le Réalisme*.  
*Madame Bovary* de Flaubert.
- 1860** *Charles Demailly* des frères Goncourt.
- 1865** *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt.  
Manet expose son *Olympia*.
- 1867** *Thérèse Raquin* de Zola.
- 1869** *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.
- 1870** Guerre avec la Prusse. Chute du Second Empire. Début de la III<sup>e</sup> République.
- 1871** Commune de Paris.
- 1871** Zola publie le premier volume des *Rougon-Macquart* : *La Fortune des Rougon*.
- 1874** *Fromont jeune et Risler aîné* d'Alphonse Daudet.
- 1877** *L'Assommoir* de Zola.  
Dîner Trapp réunissant Zola, Maupassant, Flaubert, Goncourt, Céard, Hennique, Huysmans, Mirbeau et Charpentier.

1. Paul Bourget, « Réflexions sur l'art du roman » [1884], dans *Études et Portraits. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique* [1891], Paris, Plon-Nourrit, 1905-1906, p. 289-290.

- 1879** *Les Sœurs Vatard* de Huysmans.
- 1880** Mort de Flaubert.  
Zola publie l'essai intitulé *Le Roman expérimental*.  
*Les Soirées de Médan*, recueil de nouvelles de Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique et Alexis.
- 1885** *Germinal* de Zola.  
*Bel-Ami* de Maupassant.
- 1887** Manifeste de cinq jeunes écrivains contre *La Terre* de Zola.
- 1893** Zola publie le dernier volume des Rougon-Macquart, *Le Docteur Pascal*.  
Mort de Maupassant.

Le réalisme voit le jour, en tant qu'école, avec Champfleury et Duranty, en 1855-1857, mais ces « réalistes » désignent eux-mêmes dans la génération précédente des précurseurs (Balzac, Stendhal, George Sand). L'histoire littéraire retient d'ailleurs souvent comme seuls réalistes ces quelques auteurs qui ne se sont jamais pensés tels. Il convient donc de ne pas s'en tenir, dans ce parcours historique, à l'école réaliste proprement dite mais de penser le réalisme avant tout comme un mouvement qui a traversé le XIX<sup>e</sup> siècle, du romantisme au naturalisme.

## Romantisme et réalisme

Nous l'avons vu : le philosophe Jouffroy parle déjà d'« école de la réalité », en 1826, à propos notamment de Walter Scott. Plusieurs années avant la préface de *La Comédie humaine*, le romancier britannique est donc déjà cité comme le promoteur d'une littérature tournée vers la description des mœurs d'une époque. Son sens du détail, sa volonté de rendre jusqu'à « la couleur [des] habits » et la « forme [des] souliers » font de lui en un sens un premier réaliste. Ce précurseur peut paraître à la fois évident et étonnant — évident car il est un modèle revendiqué de Balzac, étonnant car sa conception de l'histoire et son écriture appartiennent malgré tout au romantisme. Nous touchons là à l'un des paradoxes du mouvement réaliste : il pourrait sembler, au vu des déclarations des réalistes de la seconde moitié du siècle, en rupture totale avec le romantisme, mais il naît en fait dans son sillage. Si Zola, reconstruisant après coup l'histoire littéraire<sup>1</sup>, voit dans Diderot l'ancêtre des réalistes et dans Rousseau celui des romantiques, la situation est en fait beaucoup plus complexe. Les matérialistes héritiers de Diderot et les esprits religieux héritiers de Rousseau participent en réalité,

1. Voir « Le naturalisme » [1881], dans *Une campagne*, Paris, Charpentier, 1882.

les uns et les autres, du sensualisme de Condillac<sup>1</sup>, qui donne aux sens la première place dans l'acquisition des connaissances. Les romantiques sont ainsi très attentifs aux sensations et aux sentiments, et développent grandement le lexique pour en rendre compte ; c'est ce que note très justement Paul Bourget dans un article de 1882 :

À travers la descendance de Théophile Gautier, cette langue française, enrichie de termes pittoresques, souple et compliquée, vibrante et colorée, est parvenue à un « rendu » des choses visibles véritablement extraordinaire. Elle excelle à évoquer des intérieurs de maison, des physionomies de rues, toute la gesticulation de la vie, toute la portion perceptible des habitudes quotidiennes. Quoi d'étonnant si les écrivains se complaisent à broser ces toiles pour lesquelles les couleurs sont là, toutes préparées<sup>2</sup> ?

Les écrivains du début du XIX<sup>e</sup> siècle ont été sensibilisés par le romantisme à un sensualisme pittoresque : ce goût-là allié à une langue riche et variée a poussé sans doute en partie à mettre en valeur le monde matériel. Ce n'est évidemment pas le seul facteur, et nombre d'essais ont relevé le lien nécessaire qu'il faut établir entre l'éclosion du réalisme et le choc de la Révolution française<sup>3</sup>. À une société stable depuis des générations succède une société bouleversée, en perpétuelle évolution. Un simple épicier peut devenir en quelques années pair de France, les fortunes se font et se défont, de nouvelles professions voient le jour avec le développement de la vie urbaine. Il faut attendre la fin de l'Empire et le retour des Bourbons dans un monde qui leur est fondamentalement étranger pour prendre véritablement conscience de la révolution sociale qui s'est opérée. C'est à cette époque que la « littérature panoramique<sup>4</sup> » prend son essor et que Balzac commence à écrire.

Balzac apparaît comme la référence constante des « réalistes », même si lui-même ne s'est jamais pensé tel. Il appartient avant tout au romantisme par sa vision du monde, par son goût du grand homme, par une certaine forme d'idéalisme ou de mysticisme, mais les tenants du réalisme ont pu voir en lui un précurseur, car le milieu devient omniprésent dans son œuvre et n'est

1. Voir à ce propos les analyses d'Arlette Michel sur le lien entre romantisme et sensualisme (« Romantisme, littérature, rhétorique », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF, 1999).

2. Paul Bourget, art. cit., p. 290.

3. Voir à ce propos Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1998.

4. Expression forgée par Walter Benjamin pour désigner les études de mœurs et les physiologies qui tentent, au XIX<sup>e</sup> siècle, de dresser un tableau de la société contemporaine (voir, par exemple, *Les Français peints par eux-mêmes*, 1840-1842).

plus seulement un décor de l'action mais une explication de l'individu. Tout en n'étant pas un réaliste au sens strict, il participe par là, assurément, au réalisme. Le début du *Père Goriot*, qui fait pénétrer le lecteur petit à petit du quartier dans la rue puis dans la pension pour en décrire ensuite les personnages, est repris ainsi par Champfleury, plusieurs années après, dans l'incipit de *La Succession Le Camus* (1857). Mais Balzac est autant un peintre des mœurs et du milieu qu'un peintre des caractères, comme l'ont bien remarqué Edmond Schérer et Paul Bourget. Avec lui le roman classique survit, mais allié à quelque chose de si nouveau que cette prise en compte inédite du milieu social a pu occulter pendant longtemps la diversité de l'œuvre.

L'autre grand précurseur du réalisme, romantique lui aussi pour une grande part, est Stendhal. Taine, qui fut, par sa philosophie et ses textes de critique littéraire, le grand penseur du réalisme, influençant notamment Flaubert et Zola, était un admirateur de Balzac et de Stendhal. L'univers stendhalien est très différent de l'univers balzacien : comme l'a bien montré Erich Auerbach dans *Mimésis* (1946), le héros ne s'explique pas par l'influence de son milieu, mais par sa réaction contre son milieu. Il est un individu jaloux de sa singularité et qui n'a en rien renoncé à son intériorité et à sa volonté. En cela, le héros stendhalien semble plutôt romantique et idéaliste. Mais les personnages secondaires se révèlent par contraste complètement pris dans leur environnement matériel et social. Cela est vrai notamment du *Rouge et le Noir*, où le héros parcourt diverses couches de la société (bourgeoisie de province, séminaire de Besançon, aristocratie parisienne). Si bien que non seulement les mondes traversés sont volontiers décrits de manière réaliste et satirique, mais que le héros est aussi obligé de composer avec ces pesanteurs qui l'enserrent et l'obligent à réagir. Stendhal réussit à ce titre, d'une autre manière que Balzac, à associer fortement romantisme et réalisme.

À ces deux grands noms de la période romantique pourraient s'en ajouter d'autres, à commencer par celui de George Sand qui, malgré son idéalisme, offrit dès les années 1830-1840 des tableaux pris sur le vif de la campagne française. *Le Meunier d'Angibault* (1845), même s'il renoue par certains côtés avec le genre bucolique, fourmille aussi de détails vrais sur le monde rural, que l'héroïne, Marcelle de Blanchemont, doit apprendre à connaître. Même si la romancière pourra se montrer critique, parfois, à l'égard de l'école réaliste proprement dite, il n'en reste pas moins qu'elle fut l'amie de Champfleury et plus tard de Flaubert, défendant notamment *L'Éducation sentimentale* contre une presse fortement hostile.

## LE RÉALISME DE STENDHAL ET DE BALZAC SELON AUERBACH

« [Stendhal] voit bien moins dans l'individu le produit d'une situation historique, à laquelle il participe, qu'un atome perdu en son sein. L'individu semble presque fortuitement jeté dans le milieu où il vit, et ce milieu est une résistance dont il peut venir à bout avec plus ou moins de bonheur, non pas un humus auquel il est organiquement lié. [...] Tout milieu devient pour [Balzac] une atmosphère physique et morale qui imprègne le paysage, l'habitat, le mobilier, les objets, les vêtements, le corps, le caractère, les relations, les opinions, l'activité et le destin des individus, et en même temps la situation historique générale apparaît comme l'atmosphère globale qui enveloppe tous ces milieux particuliers<sup>1</sup>. »

## L'école réaliste

Le « réalisme » ne naît pas de rien, et nous venons de voir qu'il a plus d'un lien avec le romantisme, même si la génération suivante considérera souvent le mouvement romantique comme un repoussoir. Il émerge en tant qu'école proprement dite dans le milieu bohème de la fin des années 1840. Se côtoient alors des écrivains comme Henry Murger (auteur des *Scènes de la vie de bohème*, 1851), Champfleury, Duranty et des peintres comme Courbet ou Bonvin. C'est autour de Courbet et du scandale de ses toiles (*L'Après-dînée à Ornans*, 1849 ; *Un enterrement à Ornans*, 1850) que tout se cristallise et que le terme de « réalisme » est revendiqué.

Les personnages simples de Courbet ne sont ni magnifiés ni caricaturés ; de même les personnages que Champfleury et Duranty appellent de leurs vœux dans le roman doivent être au plus près de la réalité. Malgré ces positions de principe, Champfleury lui-même se trouve volontiers porté à la caricature dans ses œuvres de fiction (*Les Souffrances du professeur Delteil*, 1853 ; *Les Bourgeois de Molinchart*, 1855) ; Duranty, en revanche, plus systématique, parvient à peindre sans outrance le quotidien et sa platitude (*Le Malheur d'Henriette Gérard*, 1860 ; *La Cause du beau Guillaume*, 1862). Les deux se retrouvent dans une même hostilité envers le style, puisque l'œuvre réaliste ne doit ni déformer ni divertir, mais viser un « but pratique, utile<sup>2</sup> ».

Aucun roman majeur ne sortit de cette école réaliste proprement dite, mais Champfleury et Duranty surent saisir l'aspiration du temps à tourner la page du romantisme. Ils ne purent ni théoriser véritablement le réalisme (malgré le recueil d'articles intitulé *Le Réalisme* et la revue du même nom, qui ne connut que six numéros) ni le mettre, de manière pleinement

1. Erich Auerbach, *Mimésis* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 461-469.

2. Duranty, *Le Réalisme*, 15 décembre 1856.

satisfaisante, en pratique. Cette situation paradoxale tient sans doute au fait qu'ils rejetèrent par principe l'art littéraire et concentrèrent leurs efforts sur un réel qui, débarrassé de toute transformation esthétique, sonna finalement faux, le roman se réduisant souvent à une suite de situations types et de clichés éculés. Ils ne voulurent d'ailleurs pas reconnaître les grandes œuvres « réalistes » qui émergèrent à l'époque : *Madame Bovary* fut critiqué par Duranty, car Flaubert écrivait, selon lui, « artistiquement sans sentir<sup>1</sup> » ; *L'Assommoir* fut conspué par Champfleury comme réservoir d'« immondices<sup>2</sup> ».

### LE RÉALISME SELON DURANTY

« Le Réalisme conclut à la reproduction *exacte, complète, sincère* du milieu social, de l'époque où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de tout mensonge, de toute tricherie, ce qui est la première chose à démontrer.

Cette reproduction doit donc être aussi simple que possible pour être compréhensible à tout le monde. [...]

En tout cas, soit que l'écrivain aille de lui-même chercher les sujets d'observation ou qu'ils viennent s'offrir naturellement à lui, qu'il entreprenne de peindre la société entière ou qu'il se borne à son petit coin personnel, il faut qu'il ne *déforme* rien. Cette question devient tout le réalisme pratique. C'est non seulement une affaire de conscience, mais une affaire de raison<sup>3</sup>. »

### Les inclassables (Flaubert, les frères Goncourt)

En parallèle de l'émergence de cette école explicitement « réaliste », il faut faire une place à trois auteurs à part : Flaubert et les frères Goncourt.

Flaubert a peu d'estime littéraire pour Champfleury : après avoir craint la parution des *Bourgeois de Molinchart*, il s'aperçoit que l'œuvre ne fait pas le poids devant *Madame Bovary* : « Il y a parité d'intentions, plutôt que de sujets et de caractères. [...] Quant au style, pas fort, pas fort<sup>4</sup>. » De même, il prend ses distances avec le terme « réalisme », dans une lettre à Edma Roger des Genettes : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car

1. Duranty, *Le Réalisme*, 15 mars 1857.

2. Champfleury, *Le Journal*, 25 mars 1877.

3. Duranty, « Esquisse de la méthode des travaux », dans *Le Réalisme*, 15 novembre 1856.

4. Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 562-563.

c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman<sup>1</sup>. » C'est d'une certaine idée de réalisme que Flaubert essaie de se dégager, celle qui promet le réel au détriment du style. Or, le romancier, comme il le dit dans une autre lettre de la même période, « estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai<sup>2</sup> ». Il est d'ailleurs révélateur que la revue de Duranty, *Le Réalisme*, éreinte *Madame Bovary* à sa parution. Flaubert n'est pas réductible à une école ni à un mouvement, mais il a donné au réalisme trois chefs-d'œuvre : *Madame Bovary* (1857), *L'Éducation sentimentale* (1869) et *Un cœur simple* (1877). Dans ces fictions qui se situent toutes dans le monde contemporain, le romancier cherche avant tout, dans la tradition balzacienne, à décrire les mœurs du temps (*Madame Bovary* est sous-titré *Mœurs de province*). Plus que Balzac encore, il enquête, s'informe, rassemble des documents, change parfois son manuscrit lorsqu'il s'aperçoit d'une erreur factuelle (impossibilité de faire rentrer Frédéric de Fontainebleau en train dans *L'Éducation sentimentale*, puisque la liaison ferroviaire n'existait pas encore en 1848...). Avec lui, le milieu semble résolument prendre le pas sur l'intrigue romanesque : comme il le dit à Louise Colet, en 1852, son rêve serait de faire un « livre sur rien ». C'est justement ce qu'il tente avec *Madame Bovary*, et peut-être plus encore avec *L'Éducation sentimentale*. Si, dans son roman de 1857, l'intrigue amoureuse et sentimentale, même médiocre, est encore très présente et structure fortement l'œuvre, ce n'est plus vraiment le cas dans le roman de 1869, qui laisse une grande place au vide, à l'ennui, à l'inaction, et où les scènes semblent se juxtaposer les unes aux autres. Mais le grand art de Flaubert est d'arriver à faire sentir cet ennui des personnages sans ennuyer le lecteur lui-même.

Ce qui semble une petite révolution aux contemporains, c'est moins l'attention portée aux objets et à la description, ce qui est somme toute très balzacien, que la manière dont l'intériorité des personnages est rendue. La psychologie n'est pas bannie des romans flaubertiens, mais le romancier privilégie les sensations, les impressions aux sentiments et aux pensées explicites : ainsi, même ce qu'il y a de plus intérieur a partie liée avec ce qui est le plus extérieur. Nous sommes bien alors dans la continuité de la pensée de Condillac, mais Flaubert pousse au bout cette logique sensualiste. Dans cette même optique, il privilégie le regard et la conscience des personnages plutôt que l'intervention intempestive du narrateur. C'est une autre rupture avec le roman balzacien, qui lui permet d'atteindre un niveau peut-être supérieur de réalisme, puisque l'auteur tente d'effacer le plus possible le « je », l'idéal étant d'atteindre une sorte d'« impersonnalité ». Cela permet

1. *Ibid.*, p. 643.

2. *Ibid.*, p. 652.

à Flaubert de développer et de perfectionner les techniques de focalisation, en donnant une large part, notamment, au style indirect libre, et de laisser l'interprétation en suspens. Même si l'ironie sourd très souvent du décalage entre les discours et les événements, elle n'est presque jamais appuyée par les réflexions et les commentaires du narrateur. Philippe Dufour a d'ailleurs très bien montré que ce jeu de focalisation laissait place aussi à des moments plus poétiques ou impressionnistes<sup>1</sup>.

À côté de Flaubert, deux frères écrivains seront considérés par Zola comme des précurseurs du naturalisme : les Goncourt. Eux aussi se tiennent à l'écart de l'école réaliste proprement dite, pour des raisons d'ailleurs assez similaires à celles de Flaubert. C'est en effet la question du style qui sépare Champfleury et Duranty d'un côté, Edmond et Jules de Goncourt de l'autre. Les deux frères reprochent au réalisme sa volonté purement documentaire et à Champfleury ses incorrections de langue. Leur premier roman, *Charles Demailly* (1860), consacré au milieu littéraire, fait d'ailleurs état de leur différend avec ce dernier, caricaturé sous les traits de Pommageot. Mais c'est *Germinie Lacerteux* (1865) qui fait vraiment date dans l'histoire du réalisme, puisque le roman, consacré à une domestique menant une double vie et conduite à la débauche, est accompagné d'une importante préface : « Vivant au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman ». Les Goncourt parlent volontiers de « roman vrai ». Ils sont adeptes, comme Flaubert, et plus tard Zola, des enquêtes sur le terrain. Pour le roman *Sœur Philomène*, ils indiquent ainsi dans leur *Journal* qu'il leur faut faire « des études à l'hôpital, sur le vrai, sur le vif, sur le saignant » (18 décembre 1860). Ils placent le romancier à la hauteur de l'historien : « Les historiens sont des raconteurs du passé, les romanciers des raconteurs du présent » (24 octobre 1864). Mais les deux frères n'entendent pas pour autant renoncer à la magie du style : Edmond appellera « écriture artiste », dans sa préface aux *Frères Zemganno* (1879), le « maniérisme » que d'aucuns leur reprochent. Cet esthétisme affiché, malgré les thèmes abordés dans leurs romans, les éloigne en fait tout autant des réalistes sans style à la Champfleury que de Flaubert, pour qui le sommet de l'art est d'arriver à disparaître de son œuvre.

#### FLAUBERT VU PAR ZOLA

« Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La

1. Voir Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997.

composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique de développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues : seulement, l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées, de façon à faire de son ouvrage un monument d'art et de science. C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture. Toute invention extraordinaire en est donc bannie. On n'y rencontre plus des enfants marqués à leur naissance, puis perdus, pour être retrouvés au dénouement. Il n'y est plus question de meubles à secret, de papiers qui servent, au bon moment, à sauver l'innocence persécutée. Même toute intrigue manque, si simple qu'elle soit. Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers ; et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi<sup>1</sup>. »

#### — 4. UN RÉALISME SCIENTIFIQUE : LE NATURALISME —

C'est avec Zola et le « naturalisme » que le mouvement réaliste va prendre un tournant décisif. Tout en reconnaissant sa dette envers ses prédécesseurs, morts (Balzac, Stendhal) ou vivants (Flaubert, Goncourt), Zola se démarque d'eux en accentuant la visée scientifique du roman. Même si Balzac se recommandait de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire, Zola cherche à aller encore plus loin, comme il l'indique dans un document préparatoire aux *Rougon-Macquart* intitulé « Différences entre Balzac et moi » (1868-1869) :

Mon œuvre à moi sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois (l'hérédité, l'énéité<sup>2</sup>).

Les termes de « naturaliste » et de « physiologiste » indiquent bien ce que Zola entend apporter de nouveau dans le roman réaliste. La peinture du « milieu », domaine balzacien par excellence, est maintenue, avec ses composantes sociale et historico-politique : le premier volume des *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon*, nous plonge de fait dans le monde de la bourgeoisie de province au moment du coup d'État de Louis-Napoléon

1. Émile Zola, « Gustave Flaubert » [1875], dans *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, p. 126-127.

2. Équivalent d'« innéité » (caractère de ce qui est inné et non acquis).

Bonaparte ; de même, l'importance du caractère est réaffirmée, mais ledit caractère n'est plus le fruit de l'activité du moi ou la cristallisation d'un tempérament, il est en grande partie un héritage issu de la filiation. D'où l'intérêt essentiel de Zola pour la famille : il est significatif que le double du romancier à l'intérieur de l'œuvre soit un médecin, le docteur Pascal, qui observe et analyse le fonctionnement de sa propre famille à travers les générations. Zola se nourrit des écrits philosophiques (Taine) et scientifiques (Prosper Lucas) de son temps. Il conçoit aussi le roman à la lumière des écrits de Claude Bernard sur la médecine expérimentale : le terme « réagir » dans la citation indique bien cette influence. Zola développera d'ailleurs sa pensée dans *Le Roman expérimental* (1880), où le romancier devient un chimiste examinant les réactions d'un individu donné (avec son hérédité) dans un milieu socio-historique précis.

Il faut néanmoins faire la part, chez Zola, du théoricien et du romancier. Malgré toutes ces déclarations pseudo-scientifiques, Zola reste un inventeur et, pour une grande part, un poète épique. C'est Jules Lemaître qui a développé puissamment cette idée dans un article de 1886 sur l'auteur de *Germinal*<sup>1</sup>. Il distingue cinq arguments en faveur de cette interprétation : 1) l'ensemble des *Rougon-Macquart* se présente comme « l'histoire ramassée de toute une époque » ; 2) à la divinisation des figures dans l'épopée primitive répond ici l'animalisation des personnages livrés à leurs instincts premiers ; 3) Zola recourt au merveilleux par l'entremise de la personnification des forces, qu'elles soient purement naturelles ou « disciplinées par l'industrie humaine » ; 4) est présente une « philosophie naïve et rudimentaire » ; 5) l'on constate enfin une « lenteur puissante », une « accumulation progressive des détails ». Tout cela réuni fait de l'œuvre de Zola, selon Lemaître, une « épopée pessimiste de l'animalité humaine », qui contraste fortement avec les déclarations de scientificité du *Roman expérimental*.

Le romancier attire à lui tout un ensemble de jeunes auteurs qui se reconnaissent dans ses principes esthétiques. C'est surtout à la faveur de la publication de *L'Assommoir* (1877), et du scandale qui s'ensuit, qu'un groupe de cinq écrivains se constitue. Paul Alexis, par ses origines aixoises, est déjà un proche de Zola. Henry Céard et Joris-Karl Huysmans, liés par leur amitié et par leur goût commun pour *Les Rougon-Macquart*, osent se présenter chez le maître, qui les accueille avec plaisir. Ils sont rejoints par Léon Hennique et Guy de Maupassant. Le dîner organisé cette même année 1877 au restaurant Trapp, pour fêter les pères du naturalisme, réunit la vieille garde réaliste (Flaubert, Edmond de Goncourt) et la jeune garde qui se forme autour de Zola. Les cinq disciples se retrouvent ensuite

1. Jules Lemaître, « Émile Zola », dans *Les Contemporains*, 1<sup>re</sup> série, Paris, 1886, p. 282-284.

régulièrement chez ce dernier à Paris ou à Médan. Naît alors l'idée d'un recueil autour d'un thème commun (la guerre de 1870), qui réunirait leurs noms et ferait figure de manifeste. C'est ainsi que paraît en 1880, l'année même du *Roman expérimental*, *Les Soirées de Médan*. Deux auteurs s'y font surtout remarquer : Maupassant, qui avec *Boule de suif* écrit l'un de ses chefs-d'œuvre, et Huysmans, qui avec *Sac au dos* fait déjà entendre sa voix si singulière.

En l'espace de dix ans (1880-1890), Maupassant réalise toute son œuvre avant d'être emporté par la syphilis. Proche, dans ses jeunes années, de Flaubert, qui est un ami de sa mère, il développe une œuvre originale, loin de tout mimétisme. C'est surtout par le genre de la nouvelle qu'il brille, dans une veine réaliste (*La Maison Tellier*, 1881 ; *Contes de la bécasse*, 1883 ; *Clair de lune*, 1883) ou fantastique (*Le Horla*, 1887), mais il sait aussi renouveler le roman balzacien de l'arrivisme (*Bel-Ami*, 1886) et offre dans la préface de *Pierre et Jean* un véritable art du roman. Ses dernières œuvres manifestent, malgré tout, un tournant psychologique (*Fort comme la mort*, 1889 ; *Notre cœur*, 1890). Huysmans, quant à lui, s'il adopte d'abord les thèmes naturalistes (*Les Sœurs Vatard*, 1879 ; *En ménage*, 1881), voit bientôt les impasses où mène le roman zolien. À rebours (1884) signe la rupture avec sa première période (son héros, des Esseintes, se coupe de manière révélatrice du monde extérieur pour s'enfermer dans un monde artificiel). Tenté par le décadentisme et le symbolisme, c'est finalement dans le catholicisme qu'il trouvera l'occasion d'une régénération (*En route*, 1895 ; *La Cathédrale*, 1898 ; *L'Oblat*, 1903).

D'autres disciples affluent dans les années 1880, qui finiront, pour certains, par s'éloigner de Zola. En 1887, *La Terre* provoque un nouveau scandale, et cinq écrivains proches de Zola et d'Edmond de Goncourt publient un manifeste dans lequel ils se désolidarisent du maître de Médan : Paul Bonnetain, J. -H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches. Cela n'empêche pas Zola de poursuivre son œuvre et d'achever *Les Rougon-Macquart* (*Le Docteur Pascal*, 1893). Sans se dire véritablement naturalistes, de grands romanciers de l'époque empruntent les voies du réalisme et côtoient Zola. Alphonse Daudet publie ainsi, en 1874, un roman de mœurs (*Fromont jeune et Risler aîné*) qui semble l'appeler à jouer un rôle important dans le renouvellement du réalisme. S'il ne perd jamais cette attention à la nature et au petit fait vrai, Daudet est néanmoins trop sensible et trop poète pour se reconnaître dans un roman prétendument scientifique. Octave Mirbeau, de son côté, se lie avec Zola et les naturalistes (il assiste au dîner Trapp en 1877) et signe quelques romans de mœurs (*Sébastien Roch*, 1890 ; *Le Journal d'une femme de chambre*, 1900), mais il prend vite ses

distances avec le mouvement par esprit d'indépendance et par la conviction que l'explication déterministe du monde est une impasse.

L'affaire Dreyfus finira de provoquer l'éclatement du groupe naturaliste, Zola prenant fortement position en faveur de la révision du procès (*J'accuse*, 1898) quand d'autres s'engagent dans les ligues antidreyfusardes et nationalistes. Cela ne signe pas néanmoins la mort du réalisme : même le roman psychologique, qui se développe dans les années 1880 sous l'impulsion de Paul Bourget, ne peut effacer plusieurs décennies de réalisme, et Balzac reste pour tous les écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle une référence. Les grands auteurs du XX<sup>e</sup> siècle comme Proust et Céline poursuivront à leur manière – et renouvelleront – le roman de mœurs.

#### LA « MÉTHODE EXPÉRIMENTALE » SELON ZOLA

« Eh bien ! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience "pour voir" comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot, dans la *Cousine Bette*, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans ses conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société ; et un roman expérimental, la *Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public<sup>1</sup>. »

1. Émile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], Paris, Charpentier, 1902, p. 7-8.

## 5. LE RÉALISME EN PEINTURE

Le réalisme littéraire est lié fortement au réalisme pictural et l'on a pu voir combien le terme s'est développé concurremment dans les deux domaines.

Si l'on considère souvent Honoré Daumier (1808-1879) comme l'un des précurseurs du réalisme en peinture et en gravure, il faudrait certainement ajouter à son nom les dessinateurs qui, comme Gavarni et Bertall, ont fait les beaux jours de la presse et de l'édition sous la monarchie de Juillet par leur reproduction des différents milieux sociaux. Leur but est avant tout de faire rire ou sourire, mais ils explorent pour la première fois, au même titre que la littérature panoramique, tous les recoins de la société.

C'est surtout après 1848 qu'un certain nombre de peintres développent, en lien avec l'aspiration humanitariste du temps, une œuvre en rupture forte avec le romantisme et le néoclassicisme : Lamennais demandait aux peintres, en 1840, de descendre dans leurs tableaux « au fond des entrailles de la société » et de répandre « la vie qui y palpite<sup>1</sup> ». L'un des plus grands représentants de cette tendance fut Jean-François Millet (1816-1875), qui se spécialisa dans les scènes rustiques (*Un vanneur*, 1848 ; *Le Repos des faneurs*, 1849 ; *Le Semeur*, 1851...) pour magnifier le monde paysan. La poésie n'est pas absente de ses toiles ni de celles de ses amis de l'école de Barbizon (Daubigny, Rousseau).

Dans la même tonalité, nous pourrions citer aussi Rosa Bonheur, qui connaît un grand succès pour ses peintures animalières à partir de 1853 (*Marché aux chevaux*). Chez Courbet, point de poésie, mais la volonté de présenter la réalité nue, qui plus est dans des formats réservés jusque-là aux grandes compositions d'histoire (*Les Casseurs de pierre*, 1849 ; *Un enterrement à Ornans*, 1850). La représentation des humbles n'est plus cantonnée dans la petite peinture de genre (comme chez Chardin ou chez les Hollandais), et c'est bien cela qui provoque le scandale en 1855.

Si Champfleury est l'ardent défenseur de Courbet dans les années 1850, Zola se fait celui de Manet dans les années 1860. Il voit dans sa peinture une « analyse » de la nature semblable à celle opérée par le romancier. Il célèbre ainsi *Olympia* (1863), toile dans laquelle Manet a décidé de copier son modèle « tel qu'il était ». Et il ajoute :

Tout le monde a crié : on a trouvé ce corps nu indécent ; cela devait être, puisque c'est là de la chair, une fille que l'artiste a jetée sur la toile dans sa nudité jeune et déjà fanée. Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus,

1. Félicité de Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, Paris, Pagnerre, 1840, p. 273.

ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité<sup>1</sup>.

Cette même année 1863, c'est un autre nu qui triomphe au Salon, mais un nu idéal, académique, à la carnation marmoréenne : *La Naissance de Vénus* de Cabanel, qui entre aussitôt dans les collections impériales... Les relations de Zola avec Manet se distendront lorsque celui-ci adoptera une manière de plus en plus impressionniste, que le romancier ne parvient pas à comprendre. Des critiques comme Brunetière<sup>2</sup> rapprocheront néanmoins le roman réaliste contemporain (celui de Flaubert ou de Daudet), attaché à rendre au plus près les impressions et les sensations, et la peinture impressionniste en pleine expansion.

---

## VERS LE COMMENTAIRE

---

**Gustave Flaubert (1821-1880), *Madame Bovary*, 1857.**

*Charles Bovary vient d'être appelé aux Bertaux pour soigner la jambe de Théodore Rouault, le père d'Emma. C'est l'occasion d'une première rencontre entre les futurs époux.*

Quand il entra dans les Bertaux, son cheval eut peur et fit un grand écart.

C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour qui mangeaient tranquillement dans des râteliers neufs. Le long des bâtiments s'étendait un large fumier, de la buée s'en élevait, et, parmi les poules et les dindons, picoraient dessus cinq ou six paons, luxe des basses-cours cauchoises. La bergerie était longue, la grange était haute, à murs lisses comme la main. Il y avait sous le hangar deux grandes charrettes et quatre charrues, avec leurs fouets, leurs colliers, leurs équipages complets, dont les toisons de laine bleue se salissaient à la poussière fine qui tombait des greniers. La cour allait en montant, plantée d'arbres symétriquement espacés, et le bruit gai d'un troupeau d'oies retentissait près de la mare.

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer

---

1. Émile Zola, *Édouard Manet. Étude biographique et critique*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 36.

2. Voir Ferdinand Brunetière, « L'impressionnisme dans le roman », dans *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

dans la cuisine, où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait alentour, dans des petits pots de taille inégale. Des vêtements humides séchaient dans l'intérieur de la cheminée. La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale, brillaient comme de l'acier poli, tandis que le long des murs s'étendait une abondante batterie de cuisine, où miroitait inégalement la flamme claire du foyer, jointe aux premières lueurs du soleil arrivant par les carreaux.

Charles monta, au premier, voir le malade. Il le trouva dans son lit, suant sous ses couvertures et ayant rejeté bien loin son bonnet de coton. C'était un gros petit homme de cinquante ans, à la peau blanche, à l'œil bleu, chauve sur le devant de la tête, et qui portait des boucles d'oreilles. Il avait à ses côtés, sur une chaise, une grande carafe d'eau-de-vie, dont il se versait de temps à autre pour se donner du cœur au ventre ; mais, dès qu'il vit le médecin, son exaltation tomba, et, au lieu de sacrer comme il faisait depuis douze heures, il se prit à geindre faiblement.

La fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile. Alors, se rappelant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés, il reconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris. Afin d'avoir des attelles, on alla chercher, sous la charretterie, un paquet de lattes. Charles en choisit une, la coupa en morceaux et la polit avec un éclat de vitre, tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que M<sup>lle</sup> Emma tâchait à coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta ; elle ne répondit rien ; mais tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle, peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide.

### Quelques pistes de commentaire

Même si Flaubert ne s'est jamais dit réaliste et même s'il avait peu d'estime pour Champfleury et Duranty, il n'en reste pas moins qu'il a donné avec *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* deux chefs-d'œuvre réalistes à la littérature française.

On retrouve, dans l'extrait ci-dessus, de nombreux traits caractéristiques du mouvement. Nous sommes dans un passage où, comme souvent, récit (soins apportés au père Rouault, première rencontre avec Emma) et description (de lieux ou de personnages) s'entremêlent, parce que l'environnement révèle les individus (c'est la continuité entre les choses et les êtres dont parle Taine dans son article sur Balzac). La description est d'ailleurs motivée par la découverte des Bertaux par Charles : cela explique les nombreux détails qui nous sont donnés au fur et à mesure de la progression du personnage (écurie, basse-cour, bergerie, cuisine, chambre). Ces détails non seulement fournissent un effet de réel certain, mais ils anticipent aussi sur la présentation et le portrait du riche fermier qu'est le père Rouault : « bonne apparence », « gros chevaux de labour », « râteliers neufs », « cinq ou six paons », « bergerie [...] longue », « grange [...] haute », « mur lisse », « deux grandes charrettes », « quatre charrues », « équipages complets », « toisons de laine bleue », « arbres symétriquement espacés », « troupeau d'oies ». Tous ces éléments sont là pour donner le sentiment (on aimerait presque dire la sensation – visuelle, tactile, auditive) d'une ferme prospère (on apprendra un peu plus tard que le père Rouault dépense beaucoup, mais que sa ferme lui rapporte moins qu'il ne voudrait) ; le « large fumier » lui-même, qui produit de la buée, est à inscrire dans ce réseau sémantique de l'aisance.

La description de la cuisine est également sous le signe de la prospérité : « grand feu », « la pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale », « abondante batterie de cuisine ». À cela s'ajoute la robe d'Emma en « mérinos bleu » et « à trois volants » ainsi que des détails, pures sensations prises sur le moment, comme ce jeu de lumière entre les flammes de la cheminée et les rayons du soleil.

Le portrait du père Rouault est dans la droite ligne de l'évocation des lieux : c'est un fermier certes (voir l'expression « se donner du cœur au ventre », ou encore le fait qu'il « sacre »), mais qui vit bien (« gros petit homme de cinquante ans », « peau blanche », « œil bleu »). Nous voyons à l'œuvre ici l'idée forte du réalisme que le milieu agit sur l'individu (et, inversement, témoigne de l'individu). C'est le cas aussi pour Emma qui, même si elle semble plus distinguée que son père (« ongles [...] brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande », avec l'emploi de comparants propres à l'univers mental de Charles), n'en reste pas moins une fille de la campagne (voir les remarques sur sa main qui n'est « pas belle ») : c'est tout le drame d'Emma, à la fois désireuse et incapable de s'élever au-dessus de sa condition, qui est déjà présent ici. Il faut noter également, dans cette première évocation de la jeune fille, les détails tactiles et sensuels qui sont fournis, comme en passant, au lecteur (« tout

en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer »), ainsi que l'esquisse d'un caractère avec l'oxymore « hardiesse candide ».

## VERS LA DISSERTATION

« Il n'est pas besoin de préciser aujourd'hui que Balzac n'a rien de commun avec les romanciers réalistes dont pendant longtemps, par un malentendu ridicule, on a voulu voir en lui le modèle. [...] L'œuvre de Balzac a été faite pour conquérir à l'égard du monde habituel une indépendance complète. Elle n'est ni le décalque ni la caricature de la réalité. Elle prétend à exister par elle-même. Son ambition est d'attirer le lecteur, de le retenir en lui rendant inhabitable l'univers réel et de lui fermer toute issue pour qu'il ne puisse plus imaginer d'autre manière de vivre que celle de *La Comédie humaine*. » (Maurice Blanchot, « L'art du roman chez Balzac », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.)

Ce jugement de Maurice Blanchot vous semble-t-il pertinent au regard de l'œuvre de Balzac ?

### Quelques pistes de réflexion

Le propos de Maurice Blanchot se situe dans toute une lignée critique qui remonte au moins à Baudelaire et voit dans Balzac non un « observateur » mais un « visionnaire passionné ». L'extrait cité rend justice à l'ambition balzacienne de créer un monde renvoyant avant tout à lui-même (chaque roman multiplie ainsi les références aux autres romans de *La Comédie humaine* et voit réapparaître les mêmes personnages : le médecin Bianchon, le peintre Bridau, le dandy de Marsay, le banquier Nucingen...). Ce monde plus romanesque, plus dramatique, plus tragique parfois que le monde réel (avec des âmes, dit Baudelaire, « chargées de volonté jusqu'à la gueule ») est aussi plus fascinant, et Blanchot saisit sans doute là l'une des raisons du succès, encore aujourd'hui, de l'œuvre balzacienne. Mais il outre aussi la séparation entre univers fictif et réalité. Si Balzac met toute son énergie à constituer ce microcosme romanesque aux contours saillants, c'est pour en faire un miroir où se réfléchisse le monde qui l'entoure (selon l'image leibnizienne du *speculum concentrationis* qu'il affectionnait particulièrement).

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Guy Larroux, *Le Réalisme*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995.

Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme* [1998], Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005

Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1998.

## CHAPITRE 8

# Le symbolisme

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 UN MOUVEMENT PROCHE :  
LE DÉCADENTISME

5 LE SYMBOLISME DANS LES  
ARTS

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

La naissance du symbolisme, au milieu des années 1880, est étroitement liée au recul de l'idéologie scientifique et positiviste. Alors qu'il domine la philosophie, les lettres et les arts depuis un demi-siècle, le rationalisme apparaît à certains comme une impasse. On lui sait gré d'avoir démêlé les lois des phénomènes, mais on lui reproche de ne proposer du monde et de l'homme qu'une connaissance superficielle, limitée à des causes matérielles et mécanistes : « [C]e fut l'erreur d'un certain positivisme, de croire qu'on expulse et qu'on relègue hors de la réalité le mystère. Il est dans la réalité même ; et, pour ainsi parler, il appartient à la substance même de la réalité<sup>1</sup>. »

C'est donc à une véritable renaissance de l'idéalisme que l'on assiste alors. Certains philosophes œuvrent à concilier la science et la spéculation métaphysique (Étienne Vacherot, *Le Nouveau Spiritualisme*, 1884) ; dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), le jeune Henri Bergson récuse la psychologie positiviste et, à travers la notion de durée, montre que le temps est une dimension de la conscience vivante. Les religions orientales, comme le néo-bouddhisme, sont à la mode, les études ésotériques et cabalistiques se multiplient, qui aboutissent en 1889 à la création des Rose-Croix, et les conférences spirites, qui propagent l'enseignement d'Allan Kardec, font florès.

1. André Beaunier, « Émile Verhaeren », *Revue des Deux Mondes*, 1917.

Dans la littérature, ce regain idéaliste se traduit par une double contestation du Parnasse et du naturalisme. Si l'on reconnaît au premier le mérite de faire de l'art un absolu, son culte de la perfection se fige dans le formalisme et la convention et apparaît comme trop étranger aux préoccupations spirituelles : il n'est pour Moréas qu'une « honorable mais mesquine tentative<sup>1</sup> ». Mais c'est surtout au second que s'en prend la génération qui succède à Zola. Contestant plus généralement l'impérialisme du « roman, produit agréé courant<sup>2</sup> » qui cannibalise l'espace littéraire, elle reproche à sa version naturaliste de prétendre « imposer à l'écrivain la servitude de l'observation et réduire le droit d'imaginer à l'imitation textuelle de la vie<sup>3</sup> ».

C'est que d'autres modèles entretemps se sont proposés, qui viennent de l'étranger. À travers l'œuvre d'Edgar Poe, dont les poèmes et les contes ont été traduits par Baudelaire puis par Mallarmé, le public découvre un créateur qui, « [d]u sein d'un monde goulu, affamé de matérialités, [...] s'est élancé dans les rêves » : c'est ainsi que le présente Baudelaire dans sa préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), citant la dédicace d'*Euréka* « à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités ». Le roman russe, de son côté, s'offre comme une alternative à l'impasse naturaliste : Tourgueniev, Dostoïevski ou Tolstoï proposent un réalisme qui laisse toute leur place aux préoccupations spirituelles, voire religieuses, comme partie prenante de l'aventure humaine. La dernière influence notable est celle de Richard Wagner. Fondée par Édouard Dujardin, *La Revue wagnérienne* (1885-1887) popularise sa conception d'un art total, qui puise aux rêveries mythologiques pour « restaurer les pouvoirs du mythe sur l'inconscient collectif et [...] faire ainsi du drame une célébration religieuse<sup>4</sup> » par l'alliance de la poésie, du théâtre et de la musique.

Tout est alors en place pour que naisse officiellement le mouvement symboliste, en 1885 et 1886. Cette naissance se fait à travers trois revues et un manifeste. Sous la direction d'Édouard Dujardin à partir de 1885, *La Revue indépendante* réunit les pionniers du symbolisme (Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam) et leurs disciples (Jules Laforgue, Henri de Régnier, Gustave Kahn) ; *La Vogue* publie dans son premier numéro d'avril 1886 les *Illuminations* de Rimbaud et accueille les « poètes maudits » célébrés naguère par Verlaine ; enfin, *Le Symboliste*, fondé six mois plus tard, prolonge le « Manifeste » que son rédacteur en chef Jean Moréas venait de

1. Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

2. Stéphane Mallarmé, *Étalages*, dans *Divagations* [1897], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 259.

3. Henri de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain », *Mercur de France*, 1900.

4. Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 123.

publier dans *Le Figaro* le 18 septembre. Il y revendiquait le patronage de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé pour affirmer l'écllosion d'une « nouvelle manifestation d'art [...] attendue, nécessaire, inévitable » :

[P]our suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusqu'à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusqu'aux mystiques, plus loin encore. Ces questions demanderaient un volume de commentaires ; disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant. Cependant le Suprême enchantement n'est pas encore consommé : un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus<sup>1</sup>.

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

Le symbolisme est donc avant tout une réaction idéaliste, la protestation contre une conception matérialiste du monde et la volonté de reconquérir le territoire de l'art.

Dans l'un de ses tout premiers textes, « L'art pour tous »<sup>2</sup>, Mallarmé affirme que l'art est une « chose sacrée », « un mystère accessible à de rares individualités » : il est donc affaire d'initiation, non d'enseignement comme le sont la morale, l'histoire ou la science. Il importe de refuser « cette impiété, la vulgarisation de l'art ». Pour cela, l'artiste, qui « peut être démocrate » en tant que citoyen, « se dédouble et doit rester aristocrate ». Et Mallarmé de conclure : « Ô poètes, vous avez toujours été orgueilleux ; soyez plus, devenez dédaigneux ! » Cette diatribe n'est pas nouvelle. Un tel élitisme a été la marque du Parnasse, et l'un des points cruciaux de son opposition au romantisme. Mais, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, cette attitude prend un sens plus urgent devant deux évolutions majeures : la généralisation progressive de l'enseignement (que couronneront les lois de Jules Ferry entre 1880 et 1882) et le formidable développement de la presse. Sous ce double effet, la parole du poète, qui use des mêmes vocables que celle du journaliste ou du pédagogue, risque de se diluer dans le discours.

Il importe donc que le poète se retire du monde vulgaire et fallacieux pour aborder aux rivages inconnus où se joue le mystère de l'être. C'est

1. Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

2. Article paru dans la revue *L'Artiste*, le 15 septembre 1862.

pourquoi le symbolisme est d'abord une littérature de l'ailleurs. « Fuir ! Là-bas fuir ! » : l'injonction de Mallarmé dans « Brise marine » résonne comme le mot d'ordre initial du symbolisme, qui reprend le *anywhere out of the world* (« n'importe où, hors du monde ») d'Edgar Poe, que Baudelaire avait donné pour titre à l'un de ses *Petits Poèmes en prose*. Cette fuite hors du monde peut prendre le triple visage d'un dépaysement dans l'espace, dans le temps ou dans le rêve. Après les romantiques, les symbolistes redécouvrent le Moyen Âge, mais sans considération de pittoresque : en accord avec Wagner (*Lohengrin* est présenté à Paris en 1887), ils sont plus intéressés par la légende du Graal que par la Cour des Miracles de *Notre-Dame de Paris*. La soif de l'ailleurs les emmène aussi en Orient – et là encore, non celui des voluptés prodiguées par l'orientalisme, mais l'Orient mystique de l'Inde : « Désir d'être soudain la bête hiératique, / D'un éclat noir, sous le portique / Escarbouclé d'un temple, à Bénarès ! » (Verhaeren, « Là-bas », *Les Débâcles*, 1888). Le rêve enfin, qui plonge loin dans les profondeurs du moi, est encore le moyen le plus sûr d'explorer le mystère de l'être.

Car les symbolistes tiennent le monde extérieur pour un trompe-l'œil et voient dans la conscience propre du sujet la seule réalité. Dans la dédicace du recueil poétique *Tel qu'en songe* (1892), Henri de Régnier présente ses poèmes comme « divers épisodes [qui] concourent tous à l'illustration d'une sorte d'apologie emblématique du Soi », posée comme « le but de l'ensemble de cet ouvrage ». Quelques années plus tard, dans la préface de son *Livre des masques* (1896), recueil de monographies consacrées aux écrivains symbolistes, Remy de Gourmont théorise ce subjectivisme :

Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde – tout ce qui est extérieur au moi – n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences [...]. Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois.

On reconnaît dans l'avant-dernière phrase l'incipit du *Monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer. Le même auteur, en 1910, publie *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, dont le sous-titre est assez éloquent en lui-même.

Parce que le monde extérieur n'est qu'une surface sans profondeur et n'offre qu'un simple reflet sur les murs de la caverne platonicienne, le travail du poète est donc de suggérer la notion pure, l'Idée de la chose. « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve », affirme Mallarmé (*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, 1891). Cette suggestion passe d'abord par le recours revendiqué au symbole, d'où le mouvement

tire son nom. À l'origine, le mot désigne dans la Grèce antique un morceau de poterie coupé en deux dont les moitiés réunies permettaient aux ambassadeurs ou aux familles de deux cités alliées de se reconnaître. Il désigne donc étymologiquement le rapprochement de deux réalités pour aboutir à une signification supérieure. Il relève ainsi d'une catégorie de la connaissance qui au raisonnement logique et discursif substitue l'intuition analogique. Toutefois, le terme recouvre des modalités bien différentes, et chaque symboliste en aura son usage et sa définition. Le symbole est toujours une image sensible qui renvoie à une donnée abstraite dont il propose une élucidation, mais chez certains, il ne diffère guère de la simple allégorie. Trop littérale, et parfois convenue, celle-ci s'avère peu apte à dépasser la simple illustration ; elle réduit l'inconnu au connu, au lieu d'être un outil d'exploration du mystère : c'est le cas de l'albatros baudelairien, par exemple. Mais par sa pratique des synesthésies, qu'il nomme « correspondances », le poète des *Fleurs du Mal* accomplit puissamment la fonction initiatique du symbole, invitant le lecteur à déchiffrer le réel. Autre figure de l'analogie, la métaphore, en rapprochant des réalités séparées, peut remplir cette fonction. Le détour par certaines figures mythiques, enfin, peut donner forme et sens à des énigmes, comme celle de la psyché féminine, mystère effrayant incarné par la grâce perverse de Salomé qui, de Laforgue à Oscar Wilde, hante la poésie et le théâtre symbolistes. En tout état de cause, quelque voie qu'il prenne, le symbole ne doit « pas [être] seulement un décor, mais une façon profonde de sentir<sup>1</sup> ».

#### LE POÈTE ET LE SYMBOLE SELON MAETERLINCK

« Le poète doit, me semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions : le symbole serait la fleur de la vitalité du poème et, à un autre point de vue, la qualité du symbole deviendrait la contre-épreuve de la puissance et de la vitalité du poème. [...] Car le symbole qui émane de la vie de tout être est bien plus haut et plus impénétrable que le plus merveilleux symbole préconçu<sup>2</sup>. »

Pour explorer cette réalité des profondeurs et substituer la vision à la vue, le symbolisme entend forger « une langue nouvelle – suprême », dit Charles Morice (*Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891). C'est pourquoi le symbolisme est d'abord une réaction poétique, – si l'on entend par ce mot moins le choix d'un genre que « la conscience, dans et par le langage, d'un

1. Antonin Artaud, préface de 1923 aux *Douze chansons* de Verhaeren (1896).

2. *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, 1891,

certain rapport au monde et à soi<sup>1</sup> ». Contre la logique référentielle du récit, qui postule un réel stable et que l'écriture peut cerner d'un trait vigoureux, « la Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux de l'existence », écrit Mallarmé<sup>2</sup>. Le temps viendra ensuite, seulement, où la langue régénérée par le symbolisme pourra annexer les territoires du théâtre et du roman. Mais dans un premier temps il faut « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », comme l'écrit Mallarmé dans « Tombeau d'Edgar Poe », ré-enchanter la langue pour lui permettre d'aller à la rencontre du mystère et de l'inconnu. Cela commence par briser les automatismes de la syntaxe et la signification univoque du lexique, au risque de l'hermétisme. Mallarmé assume et même revendique ce péril car il est le prix à payer pour rompre avec l'usage de la parole pollué par sa fonction utilitaire. Cela suppose que le lecteur fasse sa part du travail – et c'est là le paradoxe du symbolisme : cet art résolument antimoderne, en ce qu'il se détourne de la Cité pour se réfugier dans l'ailleurs, inaugure la conception moderne de l'écriture, qui refuse la clôture du sens et postule la participation du lecteur.

L'exigence ultime qui caractérise la poétique symboliste est l'aspiration à faire de la langue une musique. Le choix de cet art n'a rien de fortuit, car la musique est l'art le moins réaliste et le moins intellectuel qui soit : une telle ambition paraît donc conjurer le piège mortel qui guette le poète : diluer son art dans « l'universel reportage », selon le mot de Mallarmé dans *Crise de vers*. « De la musique avant toute chose », exige Verlaine dans son « Art poétique ». De fait, les titres de maints recueils témoignent de cette ambition, en multipliant les références mélodiques : *Romances sans paroles* de Verlaine (1874), qui emprunte cet intitulé à un cycle de Schuman ; *Complaintes* de Laforgue (1885) ; *Cantilènes* de Moréas (1886) ; *Les Gammes* de Stuart Merrill (1887), qui joue en virtuose sur les harmonies sonores de la langue en multipliant les allitérations et les assonances. La libération du vers, sinon l'invention du vers libre, vise à retrouver le chant intime que l'alexandrin avait tendance à étouffer. Sur le modèle des « Voyelles » de Rimbaud, René Ghil va même jusqu'à codifier, sous le nom d'« instrumentation verbale », le principe de valeur des sons fondamentaux (*Traité du verbe*, 1886).

#### LE VERS LIBRE, « UNE CONQUÊTE MORALE »

« [Heredia] condensant la forme préétablie en sonnets métalliques, avait coulé comme la stèle funéraire de son art probe et borné ; celui-ci n'enveloppant, après

1. Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 39.

2. Mallarmé, *Correspondances, Lettres sur la poésie*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 572.

cette cristallisation, aucune possibilité nouvelle. L'artiste reprend sa dignité et le seul rôle qui lui convienne. Et quand bien même sa pensée libre et consciente assumerait la forme d'un « sonnet parfait », il n'en aurait pas moins écrit en « vers libres ». Le vers libre est une conquête morale essentielle à toute activité poétique ; le « vers libre » n'est pas qu'une forme graphique, c'est avant tout une attitude mentale<sup>1</sup>. »

À partir de ces caractères intellectuels et esthétique du mouvement symboliste, on peut dégager quelques traits qui définissent sa pratique et sa poétique :

- Un dépassement de la simple matérialité du monde, qui n'est qu'un leurre. La réalité essentielle n'est accessible que sous la forme de signes et de symboles : il appartient au poète d'en proposer au lecteur la transcription la plus évocatrice.
- Un art de la suggestion, qui permet de pallier les lacunes de la représentation réaliste. En recourant aux figures de l'analogie et aux synesthésies, à rebours de la description et du raisonnement, le poète peut donner une idée de l'ineffable et de l'invisible. Mais ce travail réclame la collaboration active du lecteur.
- Un travail sur la langue, pour faire dire aux mots plus qu'ils ne disent et ouvrir sur le mystère et l'inconnu. Dans la volonté de séparer le langage de sa fonction vulgaire de communication, le résultat peut aller jusqu'à l'hermétisme.
- Une littérature de l'intime, qui fait abstraction du monde extérieur pour explorer le rapport du moi à l'âme universelle. Cette ambition définit chez le poète une posture aristocratique incompatible avec les débats de la Cité.

#### DÉFINITION DU SYMBOLISME PAR JEAN MORÉAS

« Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette. L'idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres<sup>2</sup> des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences

1. Francis Viéél-Griffin, « Une conquête morale », *La Phalange*, novembre 1907.

2. Simarre : longue robe d'apparat portée par des hommes de justice ou d'église.

sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales<sup>1</sup>. »

### 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

- 1870-1871** Guerre franco-prussienne. Proclamation de la République. La Commune (mars-mai), réprimée lors de la « semaine sanglante ».
- 1871**
- 1873** Charles Cros, *Le Coffret de santal*. Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*.
- 1874** Verlaine, *Romances sans paroles*.
- 1875** **Loi organique confirmant le régime républicain.**
- 1876** Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*.
- 1876** **Succès républicain aux législatives.**
- 1880-1881** **Réforme de l'enseignement public par Jules Ferry.**
- 1881** Verlaine, *Sagesse*.
- 1882** **Lois Ferry sur la laïcité, l'obligation et la gratuité de l'école primaire.**
- 1883** Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*. Maurice Rollinat, *Les Névroses*.
- 1884** **Autorisation des syndicats (loi Waldeck-Rousseau).**
- 1884** Paul Verlaine, *Jadis et naguère* et *Les Poètes maudits*. Huysmans, *À rebours*.
- 1886** Parution des *Illuminations* de Rimbaud dans *La Vogue*. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. René Ghil, *Traité du verbe*. Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme ».
- 1886-1889** **La popularité du général Boulanger menace la République.**
- 1887** Première édition des *Poésies* de Mallarmé. Laforgue, *Les Moralités légendaires*.
- 1888** Verhaeren, *Les Débâcles*.
- 1889** Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*.
- 1889** Maeterlinck, *Serres chaudes*.
- 1890** Publication posthume d'*Axël*, de Villiers de l'Isle Adam, représenté en 1894. Claudel, *Tête d'or*.
- 1891** **Le pape Léon XIII invite les catholiques français à se rallier à la République.**

1. Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

- 1892** Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*.
- 1892-1893** **Scandale financier de Panama et procès.**
- 1893** Fondation du Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe.
- 1894-1899** **Affaire Dreyfus.**  
Naissance du cinématographe (brevet déposé par Louis et Auguste Lumière).
- 1895** Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*.
- 1896** Création de *Salomé* de Wilde (publiée en 1893).
- 1897** Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.
- 1898** **Condamnation de Zola après la publication de « J'accuse » dans *L'Aurore*.**
- 1898** Rodenbach, *Le Miroir du ciel natal*.
- 1899** Mallarmé, *Poésies*.
- 1900** **Exposition universelle. Lois limitant la durée du travail.**
- 1901** Claudel, *L'Échange*.
- 1901** **Loi libérale sur les associations.**
- 1902** Debussy, *Pelléas et Mélisande* (opéra d'après le drame de Maeterlinck).
- 1905** **Loi de séparation des Églises et de l'État.**
- 1910** Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*.

En dépit d'un acte de naissance officiel (le « Manifeste » de Moréas en 1886), la périodisation du mouvement symboliste est paradoxale : ses précurseurs ont tendance à voler la vedette aux symbolistes de stricte obédience. Une autre difficulté est de distinguer les symbolistes et les décadents. Certains les confondent : dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, en novembre 1888, Brunetière en parle comme de deux espèces synonymes, et Sergio Cigada affirme qu'ils partagent « une seule et même poétique », et que seule les distingue « une divergence thématique » – d'un côté l'onirisme angélique, de l'autre l'érotisme et la morbidity<sup>1</sup>. D'autres font du décadentisme le premier avatar un peu brouillon du symbolisme, et l'article de Moréas en aurait signé la fin littéraire. D'autres, à l'inverse, font du symbolisme un épiphénomène de la Décadence : c'est la thèse défendue par Dominique Rincé et Bernard Lecharbonnier dans *Littérature XIX<sup>e</sup>* (Nathan, Paris, 1986). Nous maintiendrons l'autonomie de ces deux mouvements, considérés comme deux attitudes littéraires procédant de la même réaction – en ayant bien conscience toutefois que le classement ici ou là de certains auteurs est difficile à trancher.

1. Voir Sergio Cigada, *Études sur le symbolisme*, Milan, G. Bernardelli & M. Verna éd., 2011.

## Les précurseurs du symbolisme (1850-1885)

Gérard de Nerval (1808-1855) est le premier dans la littérature française à introduire le rêve comme un principe fécond pour explorer l'invisible. Dans le romantisme noir, le cauchemar proposé par les contes de Nodier (*Smarra*, 1821) ou de Gautier (*Onuphrius*, 1832) servait surtout à mettre en scène les fantaisies pittoresques de l'imagination macabre. Pour Nerval au contraire « le rêve est une seconde vie », qui permet de « percer [...] ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » afin que – but du voyage – « le monde des Esprits s'ouvre pour nous », comme il l'écrit au début d'*Aurélia* (1855). En fraternité spirituelle avec les occultistes du XVIII<sup>e</sup> siècle auxquels il consacre une série de monographies (*Les Illuminés*, 1852), il relaie la tradition ésotérique avec laquelle renoueront les symbolistes. Le meilleur témoignage en est sans doute donné par les douze sonnets des *Chimères* (1854), « composés – dans [un] état de rêverie *supernaturaliste*<sup>1</sup> » : par la densité savante de l'expression, l'ésotérisme des références mythologiques, l'hermétisme des symboles, ils affirment déjà une poésie symboliste.

Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,  
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres<sup>2</sup> !

En affirmant de surcroît que ses sonnets « perdraient de leurs charmes à être expliqués, si la chose était possible<sup>2</sup> », Nerval coupe délibérément la poésie du discours et invite le lecteur à être lui aussi un inspiré.

Dans son « Manifeste du symbolisme », Moréas voit en Charles Baudelaire (1821-1867) « le véritable précurseur du mouvement ». Mort en 1867 dans la maladie, la misère et la solitude, le poète des *Fleurs du Mal* était devenu, dix ans plus tard, la référence fondatrice de la modernité pour les jeunes poètes post-parnassiens. Déjà en 1871, Rimbaud en faisait « le premier voyant, roi des poètes, un *vrai Dieu* » (lettre à Paul Demeny). Dans cette œuvre complexe, héritière d'un romantisme maîtrisé par l'exigence de la forme, les symbolistes sont sensibles au rôle primordial donné à l'imagination. Pour Baudelaire, elle « est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle » (Lettre à Alphonse Toussenel, 21 janvier 1856). Devant un monde fragmenté dont le sens se dérobe, elle seule permet de retisser les liens distendus entre les différentes catégories de notre perception et de restaurer ainsi l'harmonie primitive de l'univers,

1. C'est ainsi qu'il en parle dans « À Alexandre Dumas », publié en préface aux *Filles du feu* (1854).

2. *Les Chimères*, « Vers dorés », v. 13-14 (derniers mots du recueil).

grâce aux pouvoirs de l'analogie. C'est le travail des « correspondances », dont le sonnet homonyme sera le socle du symbolisme. Parmi des hommes qui, du langage de la Nature, ne perçoivent plus que « de confuses paroles », le poète a pour mission de reconstituer les « symboles » morcelés et épars en faisant jouer les synesthésies :

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
 Dans une ténébreuse et profonde unité,  
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies [...]

Être « un traducteur, un déchiffreur » est le rôle que Baudelaire assigne au poète, en précisant qu'il « pren[d] le mot dans son acception la plus large<sup>1</sup> » : ce sera l'exacte définition du poète symboliste.

Cette conception est intimement partagée par Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), ami fidèle de Baudelaire dont l'influence fut décisive sur sa pensée et son œuvre. Pourfendeur du matérialisme positiviste qu'incarne la figure grotesque du docteur Tribulat Bonhomet, cet aristocrate de souche et d'esprit dénonce l'idolâtrie du progrès : « Illusion que le "scientifique" avenir ! », s'écrie l'héroïne éponyme de la nouvelle *Claire Lenoir*. Pour lui, le monde extérieur n'est qu'une série d'apparences confuses et « les Idées sont des êtres vivants » (*Véra*). Passionné par la scène, il échoue à imposer sa conception du drame idéaliste, débarrassé de la morale et des ficelles du théâtre bourgeois, et travaille pendant vingt ans à son grand drame, *Axël*, « œuvre totale » qui manifeste son admiration pour Wagner. Mais l'échec public lui vaut l'admiration des jeunes symbolistes et Maeterlinck lui devra beaucoup. Dans les *Contes cruels* (1883), qui lui apportent enfin le succès, son style hautain et recherché offrira aux symbolistes l'exemple d'une prose apte à traduire leur quête : « Il établit entre les mots des rapports inattendus qui resserrent la pensée et laissent transparaître derrière l'idée saisie l'infini qu'il n'exprime pas », écrit André Barre, qui vante par ailleurs en lui « un prestigieux artisan du rythme », dont « la prose émeut à la façon de la musique<sup>2</sup> ».

1. Baudelaire, *L'Art romantique. Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, « Victor Hugo », 1869.

2. André Barre, *Le Symbolisme*, t. 1 [1912], Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 62-63.

Au début des années 1880, Arthur Rimbaud (1854-1891), qui a quitté la France et renoncé à la poésie depuis 1875, est un quasi inconnu. Seuls trois poèmes de jeunesse ont été publiés, et la première édition, en 1873, d'*Une saison en enfer* est passée inaperçue. Aussi, quand Verlaine publie en octobre 1883, dans la revue *Lutèce*, plusieurs pièces importantes écrites entre 1871 et 1872, la révélation est foudroyante : « Voyelles » propose un abécédaire ésotérique, ouvert à l'infini des interprétations, et « Le Bateau ivre » l'aventure hallucinée du moi poétique. En 1886, *La Vogue* publie les *Illuminations* (avec une présentation de Verlaine), puis une réédition d'*Une saison en enfer*. C'est un nouveau choc pour les lecteurs, qui découvrent dans ces textes une voix poétique totalement neuve. Dans la lettre à Paul Demeny, Rimbaud, tout en saluant Baudelaire, regrettait que « la forme si vantée en lui [fût] mesquine », ajoutant : « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ». La prose des *Illuminations* les offre, dans une langue dynamique et violente, souvent elliptique, bariolée et riche en néologismes. C'est avec cet outil que le poète part à la conquête d'un monde « inouï » (l'adjectif est récurrent), sous le signe du merveilleux et de la sauvagerie, du raffinement précieux et du gigantisme monstrueux, où le théâtre et la vie se répondent et se confondent. Quant à *Une saison en enfer*, c'est le récit et le bilan de l'aventure du voyant, au terme duquel il dit adieu à une poésie devenue impossible. Mais derrière l'échec personnel, il offre un programme d'action à la génération des poètes symbolistes : « J'écrivais des silences, des nuits ; je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »

### LE POÈTE VOYANT

« Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé<sup>1</sup> ! »

Précurseur du symbolisme, Paul Verlaine (1844-1896) l'est pleinement mais par la longueur de sa carrière, il a aussi accompagné le mouvement, quitte à prendre ses distances avec ceux qu'il nomme paternellement ses

1. Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871.

« petits ». Après s'être cru parnassien comme tous les jeunes poètes des années 1860, il découvre vite que son génie est d'essence musicale – et par là il annonce le symbolisme. Ses *Fêtes galantes* (1869) sont comme la transposition mélodique de l'univers pictural de Watteau et le titre même des *Romances sans paroles* (1874) semble dissoudre le langage dans sa pure matière sonore, pour traduire l'évanescence du moi :

C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,  
C'est tous les frissons des bois  
Parmi l'étreinte des brises,  
C'est, vers les ramures grises,  
Le chœur des petites voix. (« Ariette I »)

Publié en 1882 dans *Jadis et naguère* mais écrit huit ans auparavant, « Art poétique » est reçu comme un manifeste par la génération de 1880. Même si Verlaine se défend de toute prétention théorique, elle trouve à juste titre un encouragement précieux dans cette invitation à forger, contre la logique du discours, une langue de l'âme qui privilégie le déhanché du vers impair, « la méprise » et « la Nuance » pour exprimer l'indicible.

### La constellation symboliste (1884-1914)

Révéle au public en 1884 par l'admiration de Verlaine (*Les Poètes maudits*) et de Huysmans (*À rebours*), Stéphane Mallarmé (1842-1898) apparaît très vite comme le chef de file du mouvement symboliste et – bien avant Moréas, et avec bien plus de profondeur – comme son principal théoricien. À partir de 1877, ses réceptions du mardi dans son appartement de la rue de Rome réunissent plusieurs générations de poètes qui gravitent autour du symbolisme, de Verlaine à Paul Valéry, sans compter les musiciens comme Debussy. Si ses premiers poèmes (« Brise marine », « L'Azur ») sont d'une thématique et d'une écriture très baudelairiennes, à partir de 1870 et de l'élaboration douloureuse de son drame lyrique *Hérodiade*, son œuvre s'oriente très vite vers l'ambition d'une poésie pure, qui tend à l'hermétisme. Polissant interminablement ses poèmes (il travaille pendant vingt ans à « Ses purs ongles très haut... », le fameux sonnet « en yx »), il s'acharne – en désarticulant la syntaxe – à dématérialiser le langage pour atteindre l'absolu des êtres et des choses. Après l'édition en 1887 d'un volume de trente-cinq poèmes (*Poésies*) et d'un *Album de vers et de prose*, l'aboutissement de cette démarche est *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) : ce poème constitué d'une vaste phrase qui, autour de la formule du titre, disperse ses éclats sur trente-sept pages, en jouant avec le blanc et toutes les ressources

de la typographie, peut être considéré comme l'expérience ultime du symbolisme.

### HOMMAGE DE PAUL VALÉRY À MALLARMÉ

« Le passage du songe à la parole occupa cette vie *infiniment simple* de toutes les combinaisons d'une intelligence étrangement déliée. Il vécut pour effectuer en soi des transformations admirables. Il ne voyait à l'univers d'autre destinée concevable que d'être finalement *exprimé*. On pourrait dire qu'il plaçait le Verbe, non pas au commencement, mais à la fin dernière de toutes choses.

Personne n'avait confessé, avec cette précision, cette constance et cette assurance héroïque, l'éminente dignité de la Poésie, hors de laquelle il n'apercevait que le hasard<sup>1</sup>... »

Curieusement, c'est à des poètes venus de Belgique que le symbolisme d'expression française doit plusieurs de ses réussites. Georges Rodenbach (1855-1898) exprime la nostalgie de sa Bruges natale dans des « paysages de l'âme » où le moi se dissout entre les sensations visuelles et auditives :

Douceur du soir ! Douceur qui fait qu'on s'habitue  
 À la sourdine, aux sons de viole assoupis ;  
 L'amant entend songer l'amante qui s'est tue  
 Et leurs yeux sont ensemble aux dessins du tapis.

Et langoureusement la clarté se retire ;  
 Douceur ! Ne plus se voir distincts ! N'être plus qu'un !  
 Silence<sup>2</sup> ! [...]

Rodenbach est aussi l'auteur d'un des chefs-d'œuvre du roman symboliste, *Bruges-la-Morte* (1892), qui a pour ambition principale d'« évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir » (Avertissement de l'auteur).

Le symbolisme de Maurice Maeterlinck (1862-1949) est plus mystique. Alternant vers mesurés et vers libres, *Serres chaudes* (1889) offre des images lancinantes par lesquelles la nature fait signe à l'âme inquiète en quête de pureté et de repos :

Ô les serres de l'âme tiède,  
 Les lys contre les verres clos,

1. Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Le Gaulois*, 1923 (repris dans *Variété II*, 1929).

2. « Douceur du soir », *Le Règne du silence*, 1891.

Les roseaux éclos sous leurs eaux,  
Et tous mes désirs sans remède<sup>1</sup> ! »

Mais c'est son théâtre surtout, inauguré en 1889 avec *La Princesse Maleine*, qui marque une date capitale dans l'histoire du symbolisme. Rompant avec les codes de la dramaturgie réaliste (intrigue bien ficelée et dialogues percutants), Maeterlinck invente un théâtre de l'âme où l'action s'accomplit dans un jeu de forces symboliques et où les mots luttent contre le silence dans des gestes et des phrases souvent suspendus. La création de *Pelléas et Mélisande*, en décembre 1893, inaugure les représentations du Théâtre de l'Œuvre, fondé par Aurélien Lugné-Poe, qui devient le lieu dédié à la scène symboliste dans la dernière décennie du siècle.

Autre création retentissante du Théâtre de l'Œuvre : *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, en 1896. Avec son lieu incertain (« en Pologne, c'est-à-dire nulle part »), ses personnages fantoches, sa logique absurde et son invention langagière, cette parodie de *Macbeth* propose un versant joyeusement iconoclaste du théâtre symboliste. Les surréalistes y verront aussi une œuvre pionnière.

### Les héritiers infidèles du symbolisme

Dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, le symbolisme est contesté par la génération qu'il a éveillée à l'exigence poétique. Cette prise de distance se fait au nom de la vie concrète, palpitante, de laquelle pour certains il s'est trop éloigné. Dans *Si le grain ne meurt* (1926), André Gide, familier des « mardis » de la rue de Rome, renie ainsi ses débuts symbolistes dont témoignait sa première œuvre, *Les Cahiers d'André Walter* (1891) :

L'erreur n'était pas de chercher à dégager quelque beauté et quelque vérité d'ordre général de l'inextricable fouillis que présentait alors le « réalisme » ; mais bien, par parti pris, de tourner le dos à la réalité. Je fus sauvé par gourmandise...

Cette contestation se traduit de deux façons opposées, par un élargissement vigoureux des formes ou par un retour à plus de simplicité classique. Du côté de la première manière, le premier drame de Paul Claudel (1868-1955), *Tête d'Or* (publié en 1890 et remanié en 1894), traduit sous l'apparence d'un drame épique la crise existentielle et religieuse vécue par le jeune écrivain sous la double influence de Rimbaud, découvert avec

1. « Âme de serre », *Serres chaudes* (1889).

émerveillement, et de la foi catholique retrouvée. De même que le drame de Claudel semble recharger d'énergie le « théâtre spectral<sup>1</sup> » de Maeterlinck, la poésie d'Émile Verhaeren (1855-1916) s'oppose à la morbidité évanescence de son compatriote et exact contemporain Georges Rodenbach. Avec un lyrisme parfois incantatoire, qui s'épanouit dans un usage ample du vers libre, il ouvre l'univers intimiste de la poésie symboliste au monde industriel (*Les Villes tentaculaires*, 1895).

À l'inverse, c'est une réaction classique qui caractérise la poésie de deux des plus fervents disciples de Mallarmé, Henri de Régnier (1864-1936) et Paul Valéry (1871-1945). Les *Jeux rustiques et divins* du premier (1897) s'efforcent à une synthèse entre le Parnasse et le symbolisme, dont il inscrit les thèmes dans une harmonie arcadienne, avec un retour au vers mesuré et des images mythologiques qui rappellent les églogues de Virgile. De son côté, Valéry, qui avait publié une vingtaine de poèmes dans différentes revues symbolistes entre 1890 et 1893, les remanie avant de les regrouper en 1920 et 1926 sous le titre *Album de vers anciens*. Il épure son texte vers plus d'abstraction, comme pour capter une essence.

#### — 4. UN MOUVEMENT PROCHE : LE DÉCADENTISME —

Le décadentisme est un mouvement qui s'inscrit en amont du symbolisme et procède parallèlement à lui jusqu'à la fin du siècle, dans un cousinage qui parfois les confond. Mais s'ils ont la même source, il apparaît que leurs trajectoires se distinguent progressivement, le décadentisme évoluant du ricanement grinçant vers un satanisme sulfureux.

Le décadentisme procède du climat de pessimisme engendré par la défaite de 1870. Avec l'occupation du territoire par les troupes prussiennes un monde s'écroule soudain, qui renvoie au néant la fête impériale : « Nous assistons à la fin du monde latin », s'écrit Flaubert<sup>2</sup>. Ce climat doit aussi beaucoup à l'influence de Schopenhauer, dont la philosophie est présentée au public français à partir de 1870, avant que ne paraissent, en 1880, la traduction de *Pensées, maximes et fragments* « qui sera pour nombre d'écrivains le bréviaire du pessimisme<sup>3</sup> ». De cette impression d'une civilisation qui meurt, la génération qui a vingt ans vers 1875 tire, dans une délectation fiévreuse, la conception d'une modernité paradoxale, faite à la fois d'un

1. Voir Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

2. Flaubert, lettre à Marie Régnier, 11 mars 1871.

3. Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 54.

bouillonnement de vie et d'une lassitude désabusée, d'une « mortelle fatigue de vivre », selon l'expression de Paul Bourget.

C'est lui qui, le premier, dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883) nomme et analyse cette attitude, en concluant son étude de Baudelaire par une « Théorie de la décadence ». Il en trouve en effet les racines chez le poète des *Fleurs du Mal* – moins l'artiste des correspondances auxquelles se référeront les symbolistes que le poète macabre d'*Une charogne* : « Il se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. » Précurseur génial, Baudelaire annonce un monde où va se reconnaître la génération de 1880, un monde où la sensibilité individuelle (« l'abondance des sensations fines et l'exqu Coastité des sentiments rares ») s'est exacerbée aux dépens du sentiment d'appartenance à l'organisme social. C'est à ce titre qu'il est « un des éducateurs féconds de la génération qui vient », conclut Bourget.

En 1884, deux textes majeurs offrent à cette génération la caution d'écrivains déjà reconnus. Le premier est « Langueur », un sonnet que Verlaine publie, le 26 mai 1883, dans la revue du *Chat noir*, et recueilli l'année suivante dans *Jadis et naguère* :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
 Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
 En composant des acrostiches indolents  
 D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense.  
 Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.  
 O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,  
 O n'y vouloir fleurir un peu cette existence ! [...]

Tout l'esprit du décadentisme est là : conscience d'un monde qui s'épuise, lassitude écoeurée, impuissance énervée, et le secours de l'art pour seul remède, mais sans excessive illusion. Avec le second texte, *À rebours*, que Huysmans fait paraître en 1884, la jeune école trouve « le manuel romancé de la décadence », selon la jolie formule de Michel Décaudin<sup>1</sup>. Son héros des *Essintes* vit reclus dans une « thébaïde raffinée », au milieu de ses livres et de ses tableaux de prédilection. Dans ce récit sans action, Huysmans, qui rompt là avec le naturalisme de ses débuts, propose un type (l'esthète raffiné et neurasthénique) et un corpus de références esthétiques (Gustave

1. *Histoire littéraire de la France*, x, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 79.

Moreau) et littéraires (Pétrone, Poe, Baudelaire, Mallarmé), qui balisent le territoire du décadentisme. À ces deux textes de référence il faut ajouter un pastiche paru dès 1885, *Les Déliquescences d'Adoré Floupette*. L'ouvrage de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair tourne en dérision les thèmes et les tics des jeunes décadents (pessimisme morbide, langueur affectée, désarticulation de la syntaxe), mais, paradoxalement, ceux-ci vont retourner la satire pour en faire un étendard. Anatole Baju fonde en avril 1886 la revue *Le Décadent* et y promeut le *décadisme*, terme bientôt concurrencé par le *décadentisme*.

Avant sa naissance officielle, le jeune mouvement s'est exprimé à travers des clubs dont les noms sont autant de défis à la morale bourgeoise : les Hydropathes proclament leur horreur de l'eau (et donc leur goût pour les liqueurs fortes telle l'absinthe, « la fée verte »), les Hirsutes affichent leur mépris des conventions capillaires, les Zutistes et les Jemenfoutistes celui des bonnes manières. Le cabaret du *Chat noir* fondé par Rodolphe Salis est un de leurs repères et des revues comme *La Nouvelle Rive gauche*, à laquelle succède *Lutèce*, accueillent leurs textes.

De cette première génération souvent inégale et largement oubliée aujourd'hui, on retiendra quelques noms. D'abord celui de Tristan Corbière (1845-1875), qui fait figure de précurseur. *Les Amours jaunes*, son unique recueil, paraît en 1873 dans l'indifférence générale, mais Verlaine en fait le premier des « Poètes maudits » dont il propose l'exemple et le parrainage aux jeunes décadents. Le cynisme ricanant de ses poèmes au style nerveux et accidenté, saturé de néologismes et de calembours, est le masque d'un profond désespoir (« Le Crapaud »). Son contemporain Charles Cros (1842-1888) publie la même année *Le Coffret de santal*, recueil bigarré où la fantaisie (« Le Hareng saur ») se combine à la noirceur sarcastique (« Profanation »). Fondateur du cercle des poètes zutiques dans les années 1870, il devient ensuite un familier du *Chat noir* où il fait entendre des poèmes qui seront réunis dans le recueil posthume *Le Collier de griffes* (1908). Il est significatif que Corbière et Cros, mésestimés de leur vivant, aient été réhabilités par les surréalistes, sensibles à leur mélancolie iconoclaste. Sur fond d'orgue de Barbarie, *Les Complaintes* de Jules Laforgue (1885) distillent une mélodie douce-amère qui emprunte les codes de la ritournelle populaire pour mieux masquer une inguérissable mélancolie. Comme le Pierrot de la commedia dell'arte, dont il fait son double poétique, Laforgue (1860-1887) est « de la secte du Blême<sup>1</sup> » et seule la dérision l'empêche de sombrer. On retrouve ce goût du sarcasme, typique de la Décadence, dans les variations sur quelques mythes littéraires (Hamlet, Lohengrin, Salomé) que

1. « Pierrots », I, dans *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (1886).

proposent ses *Moralités légendaires* (1887). À ces trois poètes on peut ajouter Maurice Rollinat, poète et musicien dont *Les Névroses* (1883) proposent une version macabre, voire sataniste, du spleen baudelairien.

En tant que phénomène collectif, le mouvement s'éteint en 1889, avec la disparition de la revue *Le Décadent*. Sous l'étiquette de « littérature fin-de-siècle », il survit néanmoins, jusqu'aux alentours de 1900, dans l'œuvre de quelques écrivains comme l'esthète Robert de Montesquiou, modèle de des Esseintes et du baron de Charlus (*Le Chef des odeurs suaves*, 1893), ou le très scandaleux Jean Lorrain (*Monsieur de Bougreton*, 1897).

#### ÉLOGE DE LA DÉCADENCE PAR VERLAINE

« J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors. Ce mot suppose [...] des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierrieres. Il est fait d'un mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les splendeurs violentes du bas-empire [...]. Il y a aussi dans ce mot une part de langueur faite d'impuissance résignée, et peut-être du regret de n'avoir pu vivre aux époques robustes et grossières de foi ardente, à l'ombre des cathédrales. Nous pouvons faire une application ironique et nouvelle de ce mot, en y sous-entendant la nécessité de réagir par le délicat, le précieux, le rare, contre les platitudes des temps présents<sup>1</sup> [...] »

## 5. LE SYMBOLISME DANS LES ARTS

Contrairement à l'impressionnisme – la révolution picturale précédente – la peinture symboliste est un phénomène étroitement lié à la littérature. Ce sont les écrivains qui, en interprétant les toiles des peintres, en révèlent la signification, tel Huysmans proposant pour modèles de la sensibilité moderne Gustave Moreau et Odilon Redon qu'il apparente l'un à Baudelaire, l'autre à Poe<sup>2</sup> ; parfois même ils leur inspirent leurs sujets, conformément à une philosophie de l'art où l'Idée précède les choix formels. Les peintres illustrent aussi les textes symbolistes, ou plutôt les interprètent, comme préférait le dire Odilon Redon à propos de son travail sur Baudelaire, Poe ou Mallarmé. En retour, bien des poèmes sont suscités par les tableaux des peintres symbolistes, tels les nombreux sonnets inspirés par les toiles de Gustave Moreau.

1. Propos cité par Ernest Raynaud, dans *La Mêlée symboliste*, I, Paris, La Renaissance du livre, 1920, p. 64.

2. Voir *À rebours*, chapitre v.

Comme celui des poètes, le symbolisme des peintres se définit comme un idéalisme et récuse le réalisme qui borne la peinture aux « représentations des choses réelles et existantes », comme le veut Courbet ; ils s'opposent même à l'impressionnisme, « trop bas de plafond », selon le mot féroce d'Odilon Redon<sup>1</sup>, car se limitant à la surface du monde. Fuyant la plate réalité matérielle et la vulgarité du monde industriel, les peintres symbolistes se donnent au contraire pour tâche d'explorer l'ailleurs sous toutes ses formes, de l'exotisme à l'onirisme, pour donner corps à l'invisible. « Je ne crois ni à ce que je touche, ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et uniquement à ce que je sens. Mon cerveau, ma raison me semblent éphémères et d'une réalité douteuse. Mon sentiment intérieur seul me paraît éternel et incontestablement certain », affirme Gustave Moreau<sup>2</sup>. On reconnaît là le solipsisme symboliste.

Mais cette ambition commune se traduit dans des esthétiques très différentes, qui réfèrent à la dissemblance des tempéraments et des histoires de chaque peintre. Gustave Moreau (1826-1898) crée dans ses toiles un univers opulent et précieux, d'un envoûtement troublant. « Ouvrier assembleur de rêves », comme il se définit lui-même, il recourt aux mythes (Œdipe, Orphée, Salomé), non en sage illustrateur mais pour en faire surgir des significations déroutantes. Des *Esseintes*, le héros d'*À rebours*, voit en lui un « païen mystique, [un] illuminé qui pouvait s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féeriques apothéoses des autres âges<sup>3</sup> ». Odilon Redon propose lui aussi une échappée hors du monde présent, mais par d'autres moyens. Ses fusains et ses aquarelles légères, gages de suggestion, plongent le spectateur dans une atmosphère onirique qui vire souvent à l'angoisse sourde, « un fantastique de maladie et de délire », estime encore des *Esseintes*<sup>4</sup>.

De la Bretagne (*La Vision après le sermon*, 1888) à Tahiti, c'est à un dépaysement plus géographique que nous convie Paul Gauguin, mais sans nul effet de pittoresque : l'ailleurs est le détour nécessaire pour renouer avec le sacré, disparu du monde industriel et marchand. Ainsi note-t-il dans son *Journal* : *Nave Nave Mahana (Jour délicieux*, 1896), tableau d'une cueillette de fruits près d'un cours d'eau, « doit être grave comme une évocation religieuse ». Caractérisée par des formes stylisées et des aplats juxtaposés de couleurs pures, sa peinture entend réveiller les « centres mystérieux de la pensée » :

---

1. Cité par André Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 360.

2. Cité par Henri Peyre, *op. cit.*, p. 180-181.

3. Huysmans, *À rebours*, chapitre v.

4. *Op. cit.*

J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot, n'exprimant directement aucune idée, mais qui doivent faire penser, sans le secours des idées ou des images, simplement par des affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux et tels arrangements de couleurs et de lignes<sup>1</sup>.

« Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat », s'exclame Mallarmé en visitant l'exposition de ses œuvres tahitiennes, en 1893.

### GAUGUIN, PEINTRE SYMBOLISTE

« Comment, en effet, suggérer avec des mots tout l'inexprimable, tout l'océan d'Idées que l'œil clairvoyant peut entrevoir dans ces magistrales toiles : *le Calvaire*, *la Lutte de Jacob avec l'Ange*, *le Christ Jaune*, dans ces merveilleux paysages de la Martinique et de Bretagne, où toute ligne, toute forme, toute couleur est le verbe d'une Idée, dans ce sublime *Jardin des Oliviers* où un Christ aux cheveux incarnadins, assis dans un site de désolation, semble pleurer les douleurs ineffables du rêve, l'agonie des Chimères, la trahison des contingences, la vanité du réel et de la vie et, peut-être, de l'au-delà<sup>2</sup>... »

Cette leçon de Gauguin inspire le groupe des nabis (Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888), qui affirme la vocation spirituelle de l'art. Celui-ci ne doit viser qu'à « la sanctification de la nature, de cette nature de tout le monde, qui se contente de vivre ! » et n'est pas autre chose que « le travestissement des sensations vulgaires – des objets naturels – en icônes sacrées, hermétiques, imposantes<sup>3</sup> ». Les nabis seront du reste associés à l'aventure de la scène symboliste, créant des affiches, illustrant des programmes, peignant des toiles de fond pour les pièces produites par le Théâtre de l'Œuvre. Incarnant un symbolisme qui vire parfois à l'allégorie, Pierre Puvis de Chavannes, enfin, évoque la nostalgie d'un âge d'or primitif dans de grandes compositions murales aux formes dépouillées et aux teintes pastel (*Le Bois sacré cher aux arts et aux muses*, grand escalier du musée de Lyon, 1884).

On l'a vu, la littérature symboliste s'est en partie constituée à partir d'une réflexion sur le pouvoir musical de la parole, pour la faire échapper à son

1. Interview de Gauguin dans *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895.

2. Gabriel-Albert Aurier, « Le Symbolisme en Peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, mars 1891.

3. Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 1890.

usage utilitaire et restaurer ses pouvoirs orphiques. On sait quelle fascination et quelle influence Wagner a exercées sur le jeune mouvement, qui en retour a assuré son triomphe à Paris dans les années 1890, effaçant l'échec de *Tannhäuser* en 1861. Dans la dernière décennie du siècle, une nouvelle génération de musiciens, imprégnée de la littérature symboliste, invente des harmonies nouvelles pour mettre en musique ses poèmes et son théâtre : en 1887, « Clair de lune » de Gabriel Fauré ouvre un cycle de mélodies consacrées aux poèmes de Verlaine ; en 1892, trois autres poèmes des *Fêtes galantes* sont mis en musique par Claude Debussy, à qui « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Mallarmé inspire en 1894 une « églogue pour orchestre » ; et en 1902 le même Debussy fait un opéra de *Pelléas et Mélisande*, l'emblématique drame symboliste de Maeterlinck dont il traduit le mystère et l'intériorité à travers une mélodie qu'il veut « presque antilyrique<sup>1</sup> ». En dehors de cette inspiration littéraire, une nouvelle esthétique musicale apparaît, qui peut se prévaloir du symbolisme par sa recherche d'une intimité rêveuse, d'une transparence presque immatérielle, dont témoignent les pièces pour piano d'Érik Satie (*Gymnopédies*, 1888) et de Maurice Ravel (*Jeux d'eau*, 1901 ; *Miroirs*, 1906).

Ainsi donc, avec le symbolisme, se met en place un dialogue constant et fécond entre les arts et la littérature, comme il n'y en eut jamais et dont seul le surréalisme retrouvera – et peut-être dépassera – l'intensité.

---

## VERS LE COMMENTAIRE

---

**Stéphane Mallarmé, *Poésies* (1895).**

Toute l'âme résumée  
 Quand lente nous l'expirons  
 Dans plusieurs ronds de fumée  
 Abolis en autres ronds

5     Atteste quelque cigare  
 Brûlant savamment pour peu  
 Que la cendre se sépare  
 De son clair baiser de feu

---

1. Interview au *Figaro*, 16 mai 1902.

10      Ainsi le chœur des romances  
           À ta lèvre vole-t-il  
           Exclus-en si tu commences  
           Le réel parce que vil

          Le sens trop précis rature  
           Ta vague littérature.

### Quelques pistes de commentaire

Stéphane Mallarmé était un grand fumeur. Dans un tableau de 1876, conservé au musée d'Orsay, Manet l'a d'ailleurs représenté la main droite tenant un cigare et posée sur un livre ouvert. Comme pour Baudelaire, autre grand fumeur, l'activité littéraire était pour Mallarmé intimement associée au tabac. Les deux poètes n'étaient d'ailleurs pas loin de penser qu'il favorisait l'exercice de la création poétique...

#### Un sonnet déguisé

Les deux premiers quatrains évoquent une scène familière, ou plutôt un gros plan sur la « lente » combustion en « ronds de fumée » d'un cigare dont l'aspiration (en un « baiser de feu ») fait tomber régulièrement « la cendre ». Tableau banal tout de suite transformé en une petite énigme par l'emploi du mot « âme » en son sens primitif de « souffle » (*anima* en latin). Grâce à ce jeu étymologique, la scène acquiert d'emblée une dimension allégorique et un sens spirituel : quelque chose de plus important qu'une simple bouffée de cigare se joue là, c'est certain. D'ailleurs l'adverbe « Ainsi », qui ouvre le vers 9, établit un lien de comparaison entre les huit premiers vers et les suivants, structurant ainsi le poème en deux parties. Les deux premiers quatrains apparaissent alors comme une vaste métaphore imageant le véritable sujet du poème (la création poétique) exprimé dans les six vers suivants, sur le modèle de maints sonnets de Ronsard ou de Du Bellay. Apparaît alors la structure secrète du poème de Mallarmé, sonnet déguisé (et bien sûr irrégulier), dont le sizain n'est pas ouvert mais conclu par un distique.

#### Le poète alchimiste

Si le réel est jugé « vil » (v. 12), c'est qu'il offre au poète une matière brute qui doit être filtrée, épurée, quintessenciée par le travail sur le langage, tel que le pratique Mallarmé : jeux savants sur le lexique, sur les connotations, sur les sonorités, acrobaties syntaxiques. En cela l'entreprise poétique est proche de l'opération alchimique qui transmuait en or la « vile » matière du plomb. Contrairement à l'adjectif « vil », l'adjectif « vague », deux vers plus loin n'a rien de péjoratif. On le devine déjà parce qu'il s'oppose à une

« précis[ion] » dénoncée comme un excès (v. 13). On comprend alors que ce « vague », loin d'être un défaut ou une négligence, est un impératif pour la poésie, car la condition essentielle pour faire jouer les connotations, laisser surgir l'imprévu. Mallarmé prolonge ici l'exigence définie par Verlaine dans son *Art poétique* – ce que confirme, du reste, le choix du vers impair (plus précisément l'heptasyllabe), « sans rien en lui qui pèse ou qui pose »,

### *Une métaphore de la création poétique*

L'acte de fumer est donc posé par le poème comme la métaphore de la création poétique. Un réseau analogique assez dense entre les deux premiers quatrains et le troisième permet de filer cette métaphore. Le point de contact entre comparant et comparé est la « lèvre » : celle du fumeur tirant sur son cigare en un « baiser de feu » (v. 8) et celle du poète laissant échapper les premiers refrains (v. 9-10). Le « réel [...] vil » (v. 12) qu'il faut « exclu[re] » (v. 11) est « la cendre [qui] se sépare » (v. 7), l'impératif du vers 11 correspondant à la condition émise par la locution « pour peu / Que » (v. 6-7). « Le chœur des romances » (v. 9), expression de l'air du temps, premiers mots qui lui viennent à l'esprit et qu'il faudra décanter, trouve son analogie dans l'image pareillement circulaire des « ronds de fumée » savamment recombinaisonnés (v. 3-4).

### *Un art poétique symboliste*

Ainsi peut-on lire ce bref poème, aussi évanescent que la fumée du cigare qu'il capte fugacement, comme un art poétique symboliste. Aux échos déjà relevés avec l'« Art poétique » de Verlaine, on peut ajouter l'adresse à un destinataire (la deuxième personne du singulier domine la seconde partie du poème) et l'énonciation injonctive. Toutefois, à l'inverse du poème de Verlaine, celui de Mallarmé propose plutôt une théorie de la création poétique, dont on peut inférer une pratique par sa mise en œuvre (culte de l'imprécision, jeu sur le lexique, syntaxe contournée).

---

## VERS LA DISSERTATION

---

« La Poésie [...] doue d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle », affirme Mallarmé<sup>1</sup>.

Dans quelle mesure cette formule définit-elle l'entreprise du symbolisme ?

---

1. Mallarmé, *Correspondances, Lettres sur la poésie*.

### Quelques pistes de réflexion

L'expression « notre séjour » a un sens actif et non pas passif : elle désigne non pas le lieu que nous habitons, c'est-à-dire la Terre, mais notre présence en ce lieu, notre inscription dans le monde. Or celle-ci se heurte à une interrogation métaphysique, que formule bien le célèbre tableau de Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1798). C'est particulièrement vrai pour Mallarmé depuis qu'il a perdu la foi, et que le monde lui est apparu comme absurde et vain ; mais c'est une angoisse largement partagée par ses contemporains, pour qui le sens profond de l'existence paraît se dérober. C'est donc la mission de la poésie que de le « dou[er] d'authenticité », c'est-à-dire de lui donner une justification, de lui conférer une caution qui le légitime. Il y a dans ce geste une valeur religieuse, inaugurale, que dénote l'adjectif « spirituelle » qui assigne au poète une fonction quasi sacrée.

Après avoir élucidé les attendus de cette citation, la réflexion pourra s'interroger sur les moyens stylistiques que se donne le poète symboliste pour accomplir sa mission. Elle pourra montrer enfin que cette « tâche spirituelle », pour être l'unique raison d'être de la poésie, n'en est pas moins toujours à réitérer, car le sens n'est jamais fixé une fois pour toutes dans l'écriture.

Pour faire le point sur ce sujet, voir l'article d'Éric Benoit, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la Poésie et le sens du monde », *Romantisme*, 2001, p. 107-120.

#### POUR ALLER PLUS LOIN

Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, PUF, 1974.

Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.

Sergio Cigada, *Études sur le symbolisme*, Milan, G. Bernardelli & M. Verna, éd, 2011.

## CHAPITRE 9

# Les avant-gardes

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

3 HISTOIRE DES MOUVEMENTS  
D'AVANT-GARDE

4 CONTREPOINT : LES  
ARRIÈRE-GARDES AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

5 L'AVANT-GARDE DANS LA  
PEINTURE

VERS LE COMMENTAIRE

VERS LA DISSERTATION

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

Le terme d'« avant-garde » est emprunté au vocabulaire militaire, où, depuis le XII<sup>e</sup> siècle, il désigne la partie de l'armée chargée, en avant du corps principal, de le renseigner et de faciliter son action. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, l'expression est utilisée de manière métaphorique : « Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance, dont j'attribue l'avant-garde à Scève, Bèze, et Peletier, ou si vous le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres Poètes<sup>1</sup> ». Comme le rappelle Antoine Compagnon<sup>2</sup>, c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que l'expression s'impose véritablement avec le développement d'une pensée nouvelle de l'histoire. L'avant-garde est alors conçue comme la présence, ici et maintenant, de ce qui est censé advenir inexorablement dans le cours du temps. L'emploi est de plus en plus fréquent dès le milieu du siècle, d'abord dans le domaine politique puis artistique.

En critique d'art, le terme connaît au long du XIX<sup>e</sup> siècle des significations différentes. Chez les saint-simoniens, il désigne d'abord un art visant au progrès politique et social. Dans les années 1870-1880, un glissement sémantique semble s'opérer, l'avant-garde artistique désignant des artistes engagés dans des innovations formelles. Selon Antoine Compagnon, les

1. Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France* [1596], Paris, Champion, 1996, t. II, p. 1413.

2. Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 49-50.

débats autour des « néo-impressionnistes », comme Seurat ou Signac, illustrent bien cette évolution<sup>1</sup>. Ces artistes se veulent certes encore révolutionnaires en politique, mais ils ne le sont qu'en étant révolutionnaires en peinture.

Lorsque les écoles littéraires se pensant à l'avant-garde se multiplient au début du xx<sup>e</sup> siècle (futurisme, esprit nouveau, dadaïsme, surréalisme...), le terme renvoie avant tout à une nouvelle pratique esthétique – à une rupture – par rapport à la tradition. La question n'est plus tant que le contenu des œuvres soit social et politique mais que l'œuvre elle-même dans son surgissement bouleverse tous les codes établis.

### L'AVANT-GARDE VUE EN 1825 PAR UN SAINT-SIMONIEN

« C'est nous, artistes, qui vous servons d'avant-garde ; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour à tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale<sup>2</sup>. »

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

La réflexion sur l'avant-garde ne peut se mener qu'en lien avec une autre notion, celle de « modernité ». Souvent confondus, les deux termes ne sont pourtant pas équivalents ; et si l'on a l'habitude de faire commencer la « modernité » avec Baudelaire, on date en général les avant-gardes du début du xx<sup>e</sup> siècle et de la naissance du futurisme<sup>3</sup>.

Pour Antoine Compagnon, le « moderne » tel que Baudelaire l'entend, c'est certes la mise en avant du « nouveau » dans le présent, mais en sa qualité de « présent ». L'art en vient à s'identifier à l'actualité, sans que l'artiste nie

1. *Ibid.*, p. 52-53.

2. Olinde Rodrigues, « L'artiste, la savant et l'industriel » [1825], repris dans *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. XXXIX, Paris, Dentu, 1875, p. 210-211.

3. Voir à ce propos l'analyse du futurisme par Anna Boschetti dans *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, *op. cit.*, p. 107-171.

l'art ancien, qui avait, à son époque, sa propre actualité. L'important, selon Antoine Compagnon, est la dimension temporelle introduite par le modernisme : non plus un art tourné vers le passé – et pas encore un art tourné vers l'avenir – mais un art tourné vers le présent, et le prenant en compte en tant que présent. Le grand philosophe Peter Bürger<sup>1</sup>, lorsqu'il considère la production « moderne », insiste, quant à lui, sur le principe d'autonomisation de l'art et sur la coupure de celui-ci avec la vie pratique. Si ce phénomène se dessine déjà depuis la Renaissance avec une institutionnalisation progressive de l'art, ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que cette autonomie se reflète enfin dans le contenu des œuvres : Baudelaire, Mallarmé et Valéry illustrent tout à fait cette volonté de détacher l'art de toute *praxis*.

L'avant-garde apparaît alors, pour Antoine Compagnon ou pour Peter Bürger, comme le passage à un autre paradigme artistique. Pour le premier, c'est la conscience historique qui prime : l'art s'envisage non plus par rapport au passé ou au présent, mais par rapport au futur (ce qui aurait semblé incongru à un poète comme Baudelaire). Antoine Compagnon remarque dans les manifestes d'avant-garde deux tendances contradictoires : « la destruction et la construction, la négation et l'affirmation, le nihilisme et le futurisme<sup>2</sup> » ; d'un côté la volonté d'annihiler toute tradition, de l'autre la volonté d'établir un nouvel art pour l'avenir. Cette conception de l'avant-garde intègre un grand nombre de « mouvements » et d'« écoles » depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1970 ; elle fait une place centrale à l'idée de « rupture », mais elle ne permet pas de comprendre les modalités de celle-ci.

Peter Bürger, quant à lui, s'intéresse véritablement au type de rupture introduit par l'avant-garde et fait débiter celle-ci dans les années 1910-1920. Il relève, comme principe majeur de ce mouvement, la volonté des artistes de relier à nouveau l'art avec la vie pratique. Il ne s'agit pas pour les avant-gardes d'innover comme on le faisait dans le passé en modifiant tel thème, tel style, mais d'innover profondément en changeant l'art même comme institution :

Les mouvements européens d'avant-garde peuvent être considérés comme une attaque menée contre le statut de l'art dans la société bourgeoise. Ils ne sont pas tournés contre une manifestation antérieure de l'art

1. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], trad. J.-P. Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.

2. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 48.

(un style), mais contre l'institution art en tant qu'institution séparée de la vie pratique des hommes<sup>1</sup>.

L'avant-garde n'est pourtant pas le retour à un art du haut Moyen Âge où les productions collectives et anonymes ne se concevaient pas hors de leurs fonctions sociale ou sacrée. Elle ne peut exister, paradoxalement, que dans le contexte même de l'esthétisme (qui postule l'autonomie de l'art) ; elle mêle, pourrait-on dire, profondément, un mouvement très ancien d'ancrage de l'art dans la *praxis* avec le mouvement moderne – et opposé – d'autonomisation de l'art : comme le dit Bürger, les avant-gardes partagent avec les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le « refus d'un monde ordonné selon la rationalité instrumentale » ; elles ne veulent pas intégrer l'art à la vie quotidienne bourgeoise (comme le fait « l'esthétique de la marchandise »), mais « instaurer à partir de l'art une nouvelle pratique de vie<sup>2</sup> ». Renoncement à l'autonomisation de l'art donc, mais en conservant l'idée, malgré tout, que l'art a une valeur supérieure aux activités communes et que l'expérience esthétique ne pourra être qu'en rupture avec celles-ci. De cette définition découle tout un ensemble de conséquences :

- **Une remise en cause de l'œuvre d'art traditionnelle.** — Les avant-gardes s'opposent à l'idée d'œuvre organique, d'œuvre composée de parties formant un tout. Malgré cette rupture avec le passé, l'avant-garde ne peut faire l'économie du concept d'œuvre (un *ready-made* de Duchamp, s'il n'est pas une œuvre traditionnelle, ne s'appréhende, malgré tout, qu'en référence à celle-ci). À l'« œuvre close » s'oppose l'« œuvre ouverte » : comme l'analyse Adorno<sup>3</sup>, l'unité n'est plus interne à l'œuvre (entre la partie et le tout) mais extérieure (c'est le destinataire qui en reconstitue l'unité).
- **Une mise en avant du hasard.** — Des dadaïstes à l'*action painting* en passant par l'écriture automatique des surréalistes, le hasard joue un grand rôle dans les avant-gardes, car il constitue un rejet de la causalité rationnelle bourgeoise. Le poète se laisse aller à l'imprévu et celui-ci devient significatif. Peter Bürger distingue deux types de hasard : celui qui est produit immédiatement (abandon de toute intentionnalité et de toute contrainte, comme dans la peinture de Pollock) et celui qui est produit médiatement (par un calcul rigoureux relatif aux moyens

1. Peter Bürger, *op. cit.*, p. 82.

2. *Ibid.*, p. 83.

3. Voir Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p. 184.

et aux matériaux : l'on peut penser au dodécaphonisme en musique ou à l'OuLiPo en littérature).

- **Une prédilection pour le fragment et le collage.** — Un fragment est tiré de l'univers fonctionnel où il avait un sens pour être traité en tant que simple matériau. Par le système du « montage » (concept employé par Bürger) ou du collage, l'artiste associe divers fragments extraits ainsi de leur univers sémantique. C'est ce que font Braque et Picasso avec leurs « papiers collés », c'est ce que fait aussi Apollinaire dans certains poèmes (voir, par exemple, « Lundi rue Christine » dans *Calligrammes*).
- **Une autre sorte d'engagement politique.** — Les avant-gardes sont liées depuis l'origine à des mouvements politiques de contestation, qu'ils soient d'extrême-droite (liens de certains futuristes avec le fascisme) ou d'extrême-gauche (liens des surréalistes ou des existentialistes avec le communisme). Pour Adorno, l'œuvre non organique est par elle-même politique dans son refus des codes et des idéologies. Peter Bürger privilégie, quant à lui, l'idée que l'œuvre ouverte, faite de fragments autonomes, invente un nouvel engagement politique de l'art, puisqu'elle est composée entre autres d'éléments politiques qui peuvent être reçus comme tels par les spectateurs sans pour autant dépendre d'un message totalisant<sup>1</sup>.

Pour Peter Bürger, une distinction doit être faite entre les avant-gardes du début du xx<sup>e</sup> siècle (futurisme, dadaïsme, surréalisme...) et les « néo-avant-gardes » des années 1950-1960. Comme le dit le philosophe, un artiste qui enverrait un « tuyau de poêle » aujourd'hui à une exposition « ne pourrait absolument pas prétendre à une protestation aussi puissante que celle des *ready-made* de Duchamp » : « Alors que l'urinoir de Duchamp visait à dynamiter l'institution art [...], l'inventeur du tuyau de poêle attend de son "œuvre" qu'elle fasse son entrée au musée<sup>2</sup> ». L'on pourrait, par exemple, considérer que le Nouveau Roman et le Nouveau Théâtre constituent des néo-avant-gardes littéraires qui dynamitent moins la littérature institutionnelle qu'ils ne s'intègrent finalement à elle.

#### AVANT-GARDE ET RUPTURE SELON IONESCO

« Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps. [...] Dès qu'une forme d'expression

1. Voir Peter Bürger, *op. cit.*, p. 149-150.

2. *Ibid.*, note 5, p. 27-28.

est connue, elle est déjà périmée. Une chose dite est déjà morte, la réalité est au-delà d'elle. Elle est une pensée figée. [...] L'homme d'avant-garde est comme un ennemi à l'intérieur même de la cité qu'il s'acharne à disloquer, contre laquelle il s'insurge, car, tout comme un régime, une forme d'expression établie est aussi une forme d'oppression. L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système existant<sup>1</sup>. »

### \_\_\_ 3. HISTOIRE DES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE \_\_\_

#### Le surréalisme

##### *Histoire du mouvement surréaliste*

Le surréalisme résulte de la faillite d'une civilisation qui a sombré dans la Première Guerre mondiale : faillite des valeurs morales et des institutions politiques qui ont suscité cette catastrophe ; de la science qui y a contribué ; de la culture elle-même qui n'a pu l'empêcher. Dès 1916 le mouvement Dada, animé depuis Zurich par le Roumain Tristan Tzara, pratique, pour saper l'ordre social, le scandale et la dérision généralisée – dont témoigne son nom, produit d'une plongée aléatoire dans le *Larousse*. À Paris, à la fin de 1919, les membres de *Littérature*, une jeune revue d'avant-garde fondée par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, auxquels se sont associés Paul Eluard et le peintre Max Ernst, rejoignent les manifestations dadaïstes. L'expérience de la guerre les réunit (Breton et Aragon ont été mobilisés dans les services de santé) et leur fait partager l'entreprise subversive de Tzara. Mais son nihilisme radical leur semble une impasse : Breton, qui s'impose comme leur chef de file, veut donner un contenu plus politique à cette révolte. En 1922, le divorce avec Dada est consommé.

C'est à ce moment-là que Breton revendique le terme « surréalisme », forgé par Guillaume Apollinaire en 1918. Breton réunit chez lui les membres de *Littérature* pour des expériences destinées à accéder aux richesses de l'inconscient : sommeil hypnotique (René Crevel et Robert Desnos en sont les spécialistes), écriture automatique, cadavres exquis... Entre 1922 et 1924, le groupe se développe, avec la présence de nouveaux écrivains (Roger Vitrac, Michel Leiris, Antonin Artaud, Jacques Prévert, Raymond Queneau) et de plusieurs peintres (André Masson, Joan Miró). En 1924 un scandale et un ouvrage signent l'acte officiel de naissance du surréalisme. À l'occasion des funérailles nationales d'Anatole France,

1. Eugène Ionesco, « Discours sur l'avant-garde », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 77-78.

Breton et ses amis diffusent un violent pamphlet, *Un cadavre*, contre ce symbole de la respectabilité littéraire. Le même mois d'octobre, Breton publie le premier *Manifeste du surréalisme*, où il définit les principes d'une entreprise d'émancipation de l'homme. La première exposition surréaliste réunit en novembre 1925 les peintres majeurs du mouvement, à commencer par Chirico, l'ancêtre révérend. Ces années sont aussi celles de l'engagement politique : en cohérence avec la dénonciation des valeurs et de la morale bourgeoises, la révolte littéraire se mue en révolte politique : en 1927, à l'occasion de la répression coloniale au Maroc, le groupe adhère collectivement au jeune Parti communiste, dont ils ambitionnent de définir la ligne culturelle. Ce ralliement provoque les premières failles dans le mouvement : Artaud, Soupault et Vitrac sont exclus par Breton.

Dans les années 1930, le groupe voit arriver de nouvelles recrues, avec René Char, Salvador Dalí, René Magritte, Hans Bellmer, Victor Brauner. L'intérêt pour les déviances de tous ordres (amour, folie, crime) radicalise le discours surréaliste contre l'ordre moral et social. Breton, sourcilieux garant de l'orthodoxie, se pose de plus en plus comme le gardien du temple. En 1929, la publication du second *Manifeste* lui permet de régler quelques comptes avec de récents exclus comme Desnos, auquel il reproche son « narcissisme » et sa pratique du journalisme qui lui semble une compromission. Ses opposants (Desnos, Leiris, Prévert et Vitrac) répliquent en retournant contre lui la formule assassine d'*Un cadavre*. Cette dissidence est le prélude à l'éclatement du groupe, qui se fracture sur la question politique. Incapable d'imposer les positions avant-gardistes du mouvement contre la littérature prolétarienne et le réalisme socialiste prônés par Moscou, Breton prend ses distances avec le parti communiste en 1935 ; il rompt alors avec son compagnon des débuts, Aragon, qui y milite avec ferveur. L'Occupation achève de disperser les surréalistes, entre ceux qui mettent leur plume au service de la Résistance, comme Eluard et Aragon, et ceux qui, ayant choisi l'exil (Breton est à New York, Benjamin Péret à Mexico), refusent ce « déshonneur des poètes », selon le mot féroce de Péret en réplique au recueil clandestin d'Eluard, *L'Honneur des poètes*.

Après la guerre, l'existentialisme semble démoder le mouvement surréaliste, que Sartre accuse d'inanité, dans *Situations II*. De nouveaux venus le rejoignent, tels Julien Gracq, André Pieyre de Mandiargues, Yves Bonnefoy ; mais ayant perdu son imperium qui en faisait dans l'entre-deux-guerres une avant-garde active dans le champ artistique et culturel, il ne fait guère que cultiver ses valeurs fondatrices du rêve et de l'érotisme. La mort de Breton en 1966 signe son acte de décès.

### DÉFINITION DU SURREALISME PAR BRETON

« SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

*Enc. Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie<sup>1</sup>. »

### Les caractéristiques du mouvement surréaliste

- **Le rejet de la logique rationnelle.** — Les surréalistes voient en elle un carcan qui entrave l'imaginaire et mutile les capacités créatrices de l'esprit. C'est pour cela que, dans la lignée des symbolistes, ils rejettent l'impérialisme du roman « où chacun ajoute à longueur de pages au néant des descriptions minutieuses le néant des caractères<sup>2</sup> ».
- **L'exaltation du rêve et de l'inconscient, voire de la folie.** — Seules ces forces irrationnelles peuvent permettre à l'homme de retrouver son unité profonde. L'amour fou (titre d'un récit de Breton paru en 1937) et l'esprit d'enfance (incarné par le héros scandaleux de Vitrac dans *Victor*, en 1928) participent également de cette entreprise.
- **La mise en œuvre de toutes les techniques destinées à libérer « le fonctionnement réel de la pensée »** (Breton) : sommeils hypnotiques, écriture automatique, cadavres exquis, collages, etc.
- **La vigilance au hasard, au choc, à l'éblouissement**, seuls aptes à faire jaillir la beauté « convulsive » prônée par Breton dans *Nadja*.
- **Le désir d'abolir les frontières entre les nations, les arts, les genres et les hiérarchies esthétiques** : le surréalisme se veut cosmopolite, peinture et poésie sont en dialogue constant et les formes jugées mineures (feuilleton, chanson, mélodrame) sont valorisées.
- **L'ambition de vivre la poésie, et non de seulement l'écrire** : reprenant le mot d'ordre de Rimbaud « changer la vie », le surréalisme se veut action, « cri de l'esprit » (Artaud) ou « pure pratique d'existence » (Maurice Blanchot).

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

2. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, « Points », p. 51.

- **Un mouvement révolutionnaire.** — Les surréalistes multiplient les provocations contre les institutions et la morale bourgeoise mais se séparent sur la question de l'engagement politique.

#### Petite chronologie des œuvres surréalistes

- 1919** André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*.  
**1922** Philippe Soupault, *Westwego*.  
**1924** André Breton, *Manifeste du surréalisme*.  
**1926** Aragon, *Le Paysan de Paris*. Paul Eluard, *Capitale de la douleur*.  
**1928** André Breton, *Nadja*. Benjamin Péret, *Le Grand Jeu*.  
 Aragon, *Traité du style*.  
 Roger Vitrac, *Victor ou les Enfants au pouvoir*.  
**1929** Max Ernst, *La Femme 100 têtes*.  
**1930** Robert Desnos, *Corps et biens*.  
**1934** René Char, *Le Marteau sans maître*.  
**1936** Paul Eluard, *Les Yeux fertiles*.  
**1937** André Breton, *L'Amour fou*.  
**1942** Robert Desnos, *Fortunes*.

## L'existentialisme

### Définition du mouvement existentialiste

Au départ, l'existentialisme est une démarche philosophique, dont la paternité revient à Søren Kierkegaard (*Crainte et tremblement*, 1843), et qui a été théorisée en Allemagne par Martin Heidegger (*Être et temps*, 1927), et en France par Jean-Paul Sartre. Au-delà des divergences fondamentales sur la question de Dieu (Kierkegaard est un fervent chrétien, Sartre un athée militant), l'existentialisme est un anti-idéalisme, qui refuse de définir l'homme autrement qu'à partir de sa présence au monde (Heidegger le détermine comme un « être-là »,) et de son expérience subjective : « l'existence précède l'essence », selon la fameuse formule dont Sartre donne l'explication dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946) :

Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme [...] n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.

L'existentialisme ne relève donc pas *a priori* des mouvements littéraires. Mais cette philosophie s'est incarnée en France dans des œuvres

romanesques et théâtrales, souvent au point d'imposer ses thèmes et sa vision de l'homme dans la production de l'après-guerre. De ce point de vue, les écrivains « existentialistes » renouent avec la tradition inaugurée par les Lumières d'une « littérature de philosophes » : qu'ils le soient par formation universitaire (comme Gabriel Marcel, Sartre ou Beauvoir) ou qu'ils soient plutôt des moralistes (comme Camus), leur œuvre conjugue étroitement essai et fiction, qui s'élaborent en miroir. C'est que la littérature est le lieu idéal pour interroger le rapport de l'homme au monde extérieur tel que le pense la philosophie existentialiste. C'est sans doute parce que la notion de personnage est indispensable pour incarner ces questions qu'il n'y a pas de poésie existentialiste et que le roman et le théâtre sont des genres privilégiés.

Ce qui différencie la littérature existentialiste des autres avant-gardes du <sup>xx</sup>e siècle est que son innovation n'est pas d'abord formelle. Il y a même un certain conservatisme esthétique chez Sartre dramaturge qui, contre toutes les révolutions scénographiques, revendique haut et fort son attachement au quatrième mur et qui écrit pour les acteurs populaires du cinéma et du « théâtre de boulevard » (François Perrier dans *Huis clos* et *Les Mains sales*, Pierre Brasseur dans *Le Diable et le Bon Dieu* et *Kean*). C'est moins vrai dans sa fiction romanesque. Sartre, admirateur du roman américain de l'entre-deux-guerres, applique dans *Le Sursis* (1945), deuxième tome de sa trilogie *Les Chemins de la liberté*, la technique simultanéiste qu'il avait découverte dans le *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos.

Une revue, *Les Temps modernes*, fondée par Sartre en 1945, confère durant deux décennies au mouvement existentialiste une aura incontestable, qui le met à l'avant-garde dans les champs idéologique et esthétique. Sur le plan politique, elle s'engage résolument dans la lutte anticolonialiste et soutient les révoltes antisoviétiques en Hongrie et en Pologne ; sur le plan intellectuel, elle ferraille contre le structuralisme ; sur le plan littéraire, elle fait découvrir Beckett, Ponge, Char, Duras, Sarraute, Blanchot, Genet et les poètes de la négritude.

#### Petite chronologie des œuvres existentialistes

- 1938** Sartre, *La Nausée* (roman).
- 1939** Sartre, *Le Mur* (nouvelles).
- 1942** Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (essai) et *L'Étranger* (roman).
- 1944** Sartre, *Huis clos* (théâtre). Camus, *Caligula* (théâtre).
- 1945** Sartre, *Les Chemins de la liberté* (trilogie romanesque).
- 1947** Camus, *La Peste* (roman).
- 1948** Sartre, *Les Mains sales* (théâtre) et *Qu'est-ce que la littérature ?* (essai).
- 1949** Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (essai).
- Camus, *Les Justes* (théâtre).

- 1951** Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu* (théâtre).  
Camus, *L'Homme révolté* (essai).
- 1954** Beauvoir, *Les Mandarins* (roman).
- 1958** Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (autobiographie).
- 1964** Sartre, *Les Mots* (autobiographie).

## Nouveau Roman et Nouveau Théâtre

Les noms même de « Nouveau Roman » et de « Nouveau Théâtre » affirment une revendication avant-gardiste apparue dans les années 1950, fondée sur la remise en cause des schémas qui jusque-là avaient fait la fortune de ces deux genres.

### Le Nouveau Roman

L'étiquette de « Nouveau Roman » – que l'on doit au critique du *Monde* Émile Henriot, en mai 1957 – regroupe des textes de fiction publiés à partir des années 1950, et qui expriment le même refus de l'illusion romanesque. Si ce groupe d'écrivains – Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras, Samuel Beckett, pour citer les principaux – a pu apparaître comme une école d'avant-garde, cela tient à deux facteurs. D'une part, leur éditeur quasi unique, Jérôme Lindon, joua un rôle fédérateur : une photographie célèbre le représente avec sept de ses auteurs, en 1959, devant le siège des Éditions de Minuit. D'autre part une importante production théorique accompagna leur œuvre, donnant à ce mouvement une identité repérable (*L'Ère du soupçon* de Sarraute en 1956, *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet en 1963, *Essais sur le roman* de Butor en 1964, *Problèmes du nouveau roman* de Ricardou en 1967). Cette cohérence fut renforcée avec la participation de sept d'entre eux au colloque de Cerisy-la-Salle en juillet 1971.

Par-delà la diversité de leur tempérament et de leur style, ces auteurs remettent tous en cause les catégories traditionnelles du roman hérité de Balzac. La première est la notion du personnage, autour duquel s'articulait jusqu'alors le roman. Robbe-Grillet la juge « périmée » en un temps où l'individu se dissout dans la masse (« l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule », écrit-il dans *Pour un nouveau roman*) ; réduit à une fonction, et parfois une initiale ou à un pronom (« Lui » et « Elle » dans *Hiroshima mon amour* de Duras), il est désormais privé non seulement de l'état civil dont l'avait doté Balzac, mais même de caractères physiques et

psychologiques : le narrateur de *La Jalousie* n'est plus qu'« un vide qui pense », selon Jean Rousset.

La seconde catégorie est celle de l'intrigue, qui garantissait la cohérence du récit et conférait à l'expérience racontée un ordre rassurant. Cette linéarité est contestée de deux façons. Soit elle est éclatée, chaotique : ainsi, dans *La Route des Flandres*, Claude Simon dessine « un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier » (« La fiction mot à mot », colloque de Cerisy). Soit elle laisse place à un jeu de répétitions et de variations comme chez Robbe-Grillet. Absorbant le personnage et l'intrigue, la description envahit le récit.

Mais les « nouveaux romanciers » ne désertent pas le terrain de la réalité, au contraire. Pour eux, c'est le réalisme traditionnel qui n'est qu'un artifice paresseux. À la place, ils proposent d'explorer la façon dont le monde advient à notre perception, avec ses ruptures, ses incohérences, son opacité. Les textes brefs des *Tropismes* de Sarraute s'intéressent à ces « moments indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience » et qui « sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver ». En cela, sans remonter au symbolisme, le Nouveau Roman revendique de se situer dans le sillage de Joyce et de Kafka, de même que le surréalisme se réclamait de Nerval et de Rimbaud : la rupture qui caractérise l'avant-garde n'est jamais une *tabula rasa*, mais le congé donné à des formes qu'elle juge mortes.

### UNE PSYCHOLOGIE SANS PERSONNAGE

« [L]es personnages, tels que les concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent.

Aussi, par une évolution analogue à celle de la peinture – bien qu'infiniment plus timide et plus lente, coupée de longs arrêts et de reculs – l'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support. C'est sur lui que tout l'effort de recherche du romancier se concentre, et sur lui que doit porter tout l'effort d'attention du lecteur<sup>1</sup>. »

1. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, « Folio/Essais », p. 87-88.

## Petite chronologie du Nouveau Roman

- 1939** Sarraute, *Tropismes* (rééd. 1957).
- 1953** Beckett, *L'Innommable*.  
Robbe-Grillet, *Les Gommages*.
- 1956** Butor, *L'Emploi du temps*.
- 1957** Robbe-Grillet, *La Jalousie*.  
Butor, *La Modification*.
- 1958** Duras, *Moderato cantabile*.
- 1959** Sarraute, *Le Planétarium*.
- 1960** Simon, *La Route des Flandres*.
- 1962** Butor, *Mobile*.
- 1964** Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*.
- 1969** Simon, *La Bataille de Pharsale*.
- 1976** Sarraute, « *Disent les imbéciles* ».
- 1981** Simon, *Les Géorgiques*.

**Le Nouveau Théâtre**

C'est Geneviève Serreau, dans la première étude d'ensemble sur les rénovateurs de la scène dans les années 1950<sup>1</sup>, qui a proposé l'appellation de Nouveau Théâtre, sur le modèle du Nouveau Roman. Elle parle aussi bien de « théâtre d'Avant-garde », préférant en tout cas ces deux dénominations à celle de « théâtre de l'absurde » qui eut cours un temps et qui lui paraît à la fois trop ambitieuse et trop restrictive.

Ces rénovateurs se nomment Jacques Audiberti, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, et leur aventure s'inscrit dans le climat d'effervescence artistique de l'après-guerre, caractérisé par l'ouverture de petites salles d'art et d'essai (les Noctambules, le Poche, le Babylone) et l'arrivée d'une jeune génération de metteurs en scène (Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Nicolas Bataille). Lointains descendants de l'iconoclaste Alfred Jarry (*Ubu roi*, 1896), ils recueillent l'héritage d'Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*, 1938) : le théoricien du « théâtre de la cruauté » prônait un théâtre libéré de l'impérialisme du dialogue et mettant à jour les tabous, les fantasmes, les pulsions agressives, mais sans jamais que ses thèses aient trouvé à s'incarner.

---

1. Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

Comme pour leurs confrères du Nouveau Roman, la différence de leur style et de leur tempérament n'empêche pas de distinguer des points communs dans leur contestation et dans leurs propositions :

- **L'abandon de l'intrigue.** — Il n'y a pas vraiment d'action chez Beckett : « Quoi faire ? » répètent les deux paumés d'*En attendant Godot*. Et les deux alcooliques de *Naïves Hirondelles* tournent en rond. Impossible alors de les inscrire dans le schéma d'une action bien ficelée. Le rythme est plus vif chez d'autres, mais soumis alors aux facéties du hasard.
- **Le refus de la psychologie.** — Semblables en cela à leurs homologues du Nouveau Roman, les personnages du Nouveau Théâtre ne sont pas dotés d'un caractère bien défini : ils ont juste des réactions, qui ne répondent pas toujours à la logique rationnelle, mais obéissent à des réflexes conditionnés, des peurs, des obsessions.
- **Une identité flottante.** — Dépourvus de caractères, ils n'ont pas non plus une identité bien précise : les personnages de Ionesco sont réduits à des types (la Vieux et la Vieille dans *Les Chaises*), à leur fonction (l'Élève et le Professeur dans *La Leçon*) ou à un prénom récurrent (Béranger) ; et quand ils ont un patronyme (Mr et Mme Smith dans *La Cantatrice chauve*), il n'est qu'un cliché.
- **Une communication troublée.** — Les personnages du Nouveau Théâtre oscillent entre la logorrhée et l'aphasie, mais communiquent peu. On a même noté chez Beckett un usage fréquent de la fonction phatique de la parole.
- **La recherche d'un autre langage.** — Le Nouveau Théâtre ne partage pas la confiance dans les mots que manifeste le théâtre traditionnel, y compris le drame existentialiste. La parole de ses personnages est souvent traversée par le silence, le balbutiement, le ressassement, comme chez Duras. À l'inverse, Tardieu prouve que l'échange social est suffisamment creux pour fonctionner en mettant systématiquement « un mot pour un autre ».
- **Un parti pris d'irréalisme.** — La scène du Nouveau Théâtre refuse la *mimésis*. Le plateau chez Beckett est dépouillé jusqu'à l'angoisse, celui de Ionesco est encombré jusqu'à l'étouffement (*Les Chaises*). Dans *Les Bonnes*, Genet met en scène un cérémonial liturgique qui transcende le fait divers.
- **Un théâtre de la dérision.** — On rit souvent à ce théâtre, mais non du rire franc de la comédie : le rire qu'il suscite n'est jamais loin du malaise – que ce soit face aux clochards ahuris de Beckett ou devant les abus de pouvoir des familles chez Ionesco. Cet humour souvent noir nous

renvoie à la misère – voire à l'absurdité – de notre condition humaine ou sociale : il est vrai que, pour Ionesco, « le comique étant intuition de l'absurde » est « plus désespérant que le tragique » (*Notes et contre-notes*, 1962).

#### « UNE SCLÉROSE DE L'AVANT-GARDE »

« Après Beckett, après Ionesco, après Genet, il est devenu peu à près impensable de revenir aux vieux systèmes d'interprétation, aux conventions périmées qui nous donnaient de l'homme une image certaine, reflet d'une sécurité aujourd'hui abolie. Mais ce qui était invention originale, découverte de rivages neufs, refus des conventions, a vite fait de se transformer, manié par de médiocres épigones, en un autre type de convention : la quête authentique devient errance maniaque, l'étonnement angoissé de vivre, confusion systématique et transe de pacotille. La psychologie n'est plus de mode ? Très bien : nous aurons des fantoches balbutiants et déshumanisés. Équilibrer une intrigue, c'est vieux jeu ? Parfait : nous aurons des dialogues sans queue ni tête, régis par le hasard, les jeux de mots et les quiproquos. Voici qu'arrive le règne de l'absurde, au sens propre, c'est-à-dire du dissonant, de l'incohérence, du jugement faux, et chacun s'y taille un petit royaume verbal à sa mesure. L'incommunicabilité devient une scie, ravage tout sens, toute cohérence, justifie le vide des cœurs et des cervelles. Il existe déjà une sclérose de l'avant-garde<sup>1</sup>. »

#### Petite chronologie du Nouveau Théâtre

- 1947** Genet, *Les Bonnes*. Audiberti, *Le mal court*.
- 1950** Ionesco, *La Cantatrice chauve*.
- 1951** Tardieu, *Un mot pour un autre*.
- 1953** Beckett, *En attendant Godot*.
- 1955** Adamov, *Le Ping-pong*.
- 1957** Beckett, *Fin de partie*. Duras, *Le Square*.
- 1959** Billetdoux, *Tchin-Tchin*. Genet, *Les Nègres*.
- 1960** Ionesco, *Rhinocéros*.
- 1961** Dubillard, *Naïves Hirondelles*.
- 1962** Ionesco, *Le roi se meurt*.  
Vian, *Le Goûter des généraux*.
- 1963** Beckett, *Oh ! Les beaux jours*.
- 1965** Obaldia, *Du vent dans les branches de sassafras*.
- 1966** Genet, *Les Paravents*. Arrabal, *Le Cimetière de voitures*.
- 1969** Duras, *L'Amante anglaise*.

1. Geneviève Serreau, *op. cit.*, IX (« La relève de l'avant-garde »), Paris, Gallimard, 1966, p. 147.

#### 4. CONTREPOINT : LES ARRIÈRE-GARDES AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

L'utilisation du terme d'« arrière-garde » en critique littéraire est assez récente et a été popularisée, notamment, par un colloque, suivi d'un collectif, sous la direction de William Marx, intitulé *Les Arrière-Gardes au xx<sup>e</sup> siècle*<sup>1</sup>. De même que l'avant-garde désigne, dans le vocabulaire militaire, les soldats devançant le corps principal de l'armée, l'arrière-garde désigne ceux qui ferment la marche. L'emploi métaphorique se développe surtout au xx<sup>e</sup> siècle, souvent pour critiquer l'action passéiste d'un opposant (« combat d'arrière-garde »), mais aussi comme revendication contre l'avant-garde. Péguy écrit ainsi, en 1910, dans *Notre jeunesse* : « Ce que nous savons, ce que nous voyons, ce que nous connaissons de toute certitude, c'est que pour l'instant nous sommes l'arrière-garde<sup>2</sup>. » Il ne faut pas confondre l'arrière-garde avec la masse conservatrice des écrivains attachés à des recettes éprouvées. L'arrière-garde, comme l'avant-garde, représente un groupe minoritaire par rapport au corps de l'armée. Elle ne se conçoit, en fait, comme le remarque William Marx, qu'à partir du moment où la masse en vient à adhérer aux théories d'avant-garde, et que certains auteurs prennent leur distance avec cette idéologie du progrès<sup>3</sup>.

Un exemple intéressant en est donné, dans les années 1950-1960, par le groupe des « Hussards<sup>4</sup> », au nom encore une fois militaire. Roger Nimier, Antoine Blondin, Jacques Laurent et Michel Déon, en pleine période de l'existentialisme puis du Nouveau Roman, optent sciemment, et de manière provocatrice, pour un roman « désengagé », qui renoue avec la grande tradition romanesque française. Il y a quelque chose de réactionnaire (au sens littéral du terme) dans leur volonté de retourner au paradis perdu d'une innocence narrative représentée par Stendhal et revivifiée après-guerre par Giono avec Angelo Pardi, le héros du *Hussard sur le toit*, héritier de Fabrice del Dongo. Le paradoxe est que cette volonté même de désengagement est à comprendre aussi comme un acte politique contre une gauche

1. William Marx (dir.), *Les Arrière-Gardes au xx<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.

2. Charles Péguy, *Notre Jeunesse*, dans *Œuvres en prose complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 9.

3. William Marx, *op. cit.*, p. 8-9.

4. Cette appellation est donnée par Bernard Frank dans un article des *Temps modernes* intitulé « Grognards et Hussards » (décembre 1952). Elle trouve son origine dans le titre d'un roman de Nimier, *Le Hussard bleu*.

avant-gardiste qui a pris le pouvoir, après-guerre, sur les lettres françaises – ce que soulignent d'ailleurs les nombreuses contributions des Hussards à la presse de droite et d'extrême-droite.

Faut-il ranger du côté des arrière-gardes les grands marginaux inclasables, qui échappent aux étiquettes et aux écoles aussi bien qu'au tout-venant d'une production conformiste et standardisée ? Deux grands romanciers, que tout oppose, pourraient y ressortir : Georges Simenon et Julien Gracq. À l'écart des modes et des dogmes, refusant tout effet de style, le premier a exploré obstinément, à travers plus de deux cents romans, la tragédie de l'humanité moyenne. Quant au second, proche un temps des surréalistes, il a défié l'oukase porté par Breton contre le genre romanesque : même s'il privilégie des romans de l'immobilité (*Le Rivage des Syrtes*, 1951 ; *Un balcon en forêt*, 1958), cet admirateur de Stendhal ne renonce ni à l'idée d'aventure ni à une certaine préciosité du style.

Du côté de la poésie, l'école de Rochefort pourrait faire figure, également, de mouvement d'arrière-garde. Après les expérimentations surréalistes, un besoin se fait sentir chez les jeunes écrivains d'un retour aux grands thèmes de la poésie française : derrière René-Guy Cadou, des poètes comme Jean Bouhier, Jean Rousselot, Jean Follain, Maurice Fombeure chantent la femme, la nature, la simplicité de la vie quotidienne. Fondée en 1941, l'école de Rochefort perdure pendant une vingtaine d'années, au-delà même de la mort de Cadou en 1951. Les poètes de Rochefort ont beaucoup d'admiration pour un auteur resté à l'écart des avant-gardes, et qui ne dédaigne pas l'utilisation des vieilles formes poétiques (vers, rimes, sonnet...) : Jules Supervielle. Celui-ci, de 1925 à sa mort en 1960, ne cesse de chanter le monde et ses mystères, hanté par la mort prématurée de ses parents (*Gravitations*, 1925 ; *Les Amis inconnus*, 1934 ; *Oublieuse mémoire*, 1949).

## 5. L'AVANT-GARDE DANS LA PEINTURE

Dans le domaine pictural, la rupture radicale qui définit l'avant-garde remonte au XIX<sup>e</sup> siècle avec les impressionnistes<sup>1</sup>. Le mouvement était lancé, et l'on peut dire que l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle se confond avec celle des avant-gardes artistiques. C'est pourquoi il n'est pas question d'en énumérer ici toutes les espèces. On s'efforcera plutôt de dégager les grands types de

1. Le succès qui en quelques décennies a fait de la révolution impressionniste – d'abord solitaire et moquée – une nouvelle norme en dit long sur la relativité qui affecte la notion d'avant-garde.

ruptures qu'elles ont incarnés dans la peinture (et accessoirement dans la sculpture) :

- **L'abandon du dessin et de la ligne pour un traitement spatial de la couleur.** — C'est le scandale du fauvisme au salon d'automne de 1905, avec les œuvres d'Henri Matisse, André Derain et Maurice de Vlaminck, dans lesquelles un journaliste ne vit qu'« un pot de couleurs jeté au visage du spectateur ».
- **La rupture avec l'espace pictural fondé sur un angle de vision unique,** qui datait de l'invention de la perspective à la Renaissance. Le cubisme, avec Georges Braque et Pablo Picasso, lui substitue la représentation simultanée de toutes les facettes d'un sujet, en des formes géométriques qui renoncent au chatoiement de la couleur.
- **La rupture avec la logique rationnelle au profit de l'onirisme,** traduit par les collages ou les associations hallucinées des peintres surréalistes, tel Salvador Dalí faisant apparaître *Six images de Lénine sur un piano* (1931).
- **La désacralisation de l'œuvre d'art,** qui n'est plus le résultat du geste de l'artiste, mais le produit du regard du spectateur ou des circonstances (lieu, événement) dans lesquelles l'objet est présenté. L'œuvre d'art est donc constituée comme telle par le point de vue porté sur l'objet : ce sont les *ready made* (*Roue de bicyclette* ou *Urinoir*) de Marcel Duchamp, héritier de Dada et que l'on peut considérer comme le père de l'art conceptuel apparu dans les années 1960.
- **L'abandon de tout sujet, même déconstruit ou émergeant à peine de la couleur.** — Ce sont toutes les variantes de l'abstraction, de la plus lyrique avec les formes vibrantes de Wladimir Kandinsky, à la plus géométrique avec les cercles colorés de Robert Delaunay, en passant par les empâtements cloisonnés de Nicolas de Staël.
- **Le renoncement à toute figure, même abstraite, au profit de la pure peinture,** qui devient à elle-même sa propre justification, comme l'exerce une ascèse spirituelle. Avec *Carré noir sur fond blanc*, le Russe Kasimir Malevitch ouvre en 1915 cette voie radicale (baptisée alors suprématisme), à laquelle, après 1945, Pierre Soulages donnera les vibrations de son « outrenoir » et Klein l'intensité du bleu qui porte son nom.





ou quatre [...] Et nous faisons surgir » (v. 7-10). Le troisième imparfait (« Et naissaient à nos pas », v. 13) est suivi (jusqu'à la fin de l'extrait et au-delà) d'une rafale de sujets juxtaposés, comme si Aragon s'abîmait totalement dans la résurrection du passé. Le présent du vers 16 (« Images à l'envers comme on peint les plafonds ») relie simplement ces pratiques poétiques à une vérité générale.

### *Les « mots animaux »*

Par la rime des vers 10-11, le poète rapproche de manière métaphorique « les mots » des « animaux ». Le jeu sur les sons se double d'un jeu sur les sens : l'écriture est à l'origine d'un véritable bestiaire et la métaphore est filée tout au long du texte. Les « poissons-chats » (v. 5) sont sans doute les poissons d'un aquarium, devant les vitres (« les glaces ») du café, double écran entre le cercle d'amis et le monde : ils introduisent aux « étranges animaux » (v. 10) que font « surgir » les jeux surréalistes : « loup » piégé (v. 12), « antilope-plaisir » et « mouettes compas » (v. 14), « tamanoirs de la tristesse » (v. 15), « alphabet d'oiseaux » (v. 19). Aragon offre par cette analogie une vision nouvelle et qui transforme de manière concrète la matière poétique : le mot devient vivant et l'expérience surréaliste entre dans l'histoire, au musée, comme celui des sciences naturelles qui rend hommage à Buffon (v. 17).

### *Le poète sorcier*

Le réseau sémantique des verbes qui caractérisent l'activité poétique (« marier les sons », « rebâtir les choses », v. 8 ; « procédant à des métamorphoses », v. 9 ; « nous faisons surgir », v. 10 ; « naissaient à nos pas », v. 13) nous montre l'écriture comme sorcellerie, art de créer et de donner vie à des fantômes, des hallucinations (« Êtres de déraison Chimères », v. 18). Le poète est un chasseur, non d'animaux, mais de mots, qu'il transforme ensuite, qu'il transfigure. Le lexique fantastique (des « métamorphoses » du v. 9 aux « Hiéroglyphes » du v. 21) nous plonge au cœur de l'expression de la « surréalité ».

## VERS LA DISSERTATION

« Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore », écrit Roland Barthes<sup>1</sup>.

Quelle réflexion cette citation vous inspire-t-elle, de la part d'un critique qui fut longtemps l'un des hérauts de l'avant-garde ?

### Quelques pistes de réflexion

Dans cette phrase, Barthes oppose deux attitudes face à l'évolution artistique et littéraire : d'une part une position intellectuelle (« savoir ») ; d'autre part, une position affective (« aimer »). D'un côté, la lucidité critique de celui qui va dans le sens de l'Histoire, avec une certaine arrogance peut-être ; de l'autre, la nostalgie un peu passésiste de celui qui voudrait, par son geste, retarder l'inéluctable disparition de ce qui fut vivant (son propre passé) ?

Mais ce qui frappe, chez ce penseur qui fut un héraut intransigeant de la modernité — « le compagnon de route des avant-gardes successives », écrit Antoine Compagnon —, c'est l'absence de tout mépris envers la seconde attitude, qui s'en trouve légitimée. On a le droit d'aimer « ce qui est mort » ; il y a même là une sorte de fidélité touchante. Et après tout, n'est-ce pas une façon de la garder un peu vivante ?

### POUR ALLER PLUS LOIN

François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 2000.

Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990.

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], trad. J.-P. Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.

1. Entretien publié dans *Tel Quel* en 1971, repris dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Le Seuil, 2002, p. 1038.

## CHAPITRE 10

# Le postmodernisme

1 L'ORIGINE DE LA NOTION

VERS LE COMMENTAIRE

2 CRITÈRES DE DÉFINITION

VERS LA DISSERTATION

3 HISTOIRE DU MOUVEMENT

4 LE POSTMODERNISME DANS  
LES ARTS

### 1. L'ORIGINE DE LA NOTION

Apparu en 1949 dans le monde anglo-saxon et utilisé notamment par l'historien Arnold Toynbee, l'adjectif *postmodern* a d'abord le sens de « décadent » et permet de décrire la situation de crise que connaît l'Occident après la Seconde Guerre mondiale. Il en vient à désigner aux États-Unis, dans les années 1960, l'ère consumériste qui se fait jour, particulièrement hostile aux idéologies. Chez Ihab Hassan, en 1971, il prend un sens plus positif et constitue une nouvelle *épistémè*, un changement dans notre représentation du monde.

Malgré sa popularité grandissante outre-Atlantique, c'est en France que le terme connaît sa première théorisation d'envergure avec le livre de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*<sup>1</sup> (1979). Pour Lyotard, le postmodernisme signe avant tout la fin des « grands récits » marxistes ou sociologiques de la période moderne. Une polémique naît avec le philosophe allemand Jürgen Habermas, qui, dans un article de la revue *Critique*<sup>2</sup>, considère le postmodernisme comme un néo-conservatisme cherchant à rompre avec le discours de progrès initié par les Lumières. Dans cet échange, on le voit, le préfixe « post » ne désigne pas seulement un après du modernisme mais aussi et souvent une contestation de celui-ci.

1. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

2. Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, oct. 1981.

Dans le domaine artistique, c'est avant tout en architecture que le terme joue un rôle important<sup>1</sup>. Contre les œuvres modernes et fonctionnalistes de Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier ou Frank Lloyd Wright, des architectes comme Peter Blake ou Charles Jencks optent pour un style « postmoderne » réhabilitant les formes du passé et les mêlant de manière éclectique aux avancées technologiques. Le symbole de cette architecture reste l'AT&T Building construit par Philip Johnson à New York entre 1981 et 1984 avec des références au classicisme, au Moyen Âge ainsi qu'aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Dans le domaine littéraire, c'est surtout aux États-Unis que le terme a eu l'occasion de se développer. John Barth voit dans le postmodernisme, en 1982, une source de vigueur nouvelle<sup>2</sup> avec des auteurs comme Thomas Pynchon, Robert Coover, John Hawkes, mais aussi Italo Calvino ou Gabriel Garcia Marquez. En France, la notion est utilisée surtout dans les années 1990 pour tenter de comprendre la scène littéraire depuis les années 1980 et la fin du Nouveau Roman.

#### « POSTMODERNISME », UN MOT AMBIGU SELON ANTOINE COMPAGNON

« La formation même du terme [...] pose une difficulté logique immédiate. Si le moderne est l'actuel et le présent, que peut bien signifier ce préfixe *post-* ? N'est-il pas contradictoire ? Que serait cet *après* de la modernité que le préfixe désigne, si la modernité est l'innovation incessante, le mouvement même du temps ? Comment un temps peut-il se dire d'après le temps ? Comment un présent peut-il nier sa qualité de présent ? On répondra provisoirement que le postmoderne est d'abord un mot d'ordre polémique s'inscrivant en faux contre l'idéologie de la modernité ou la modernité comme idéologie, c'est-à-dire moins la modernité de Baudelaire, dans son ambiguïté et son déchirement, que celle des avant-gardes historiques du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'ensuit que si la modernité est complexe et paradoxale, la postmodernité l'est tout autant<sup>3</sup>. »

1. Voir à ce propos les développements d'Antoine Compagnon dans *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 147-157.

2. John Barth, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Northridge, California, Lord John's Press, 1982.

3. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 143-144.

## 2. CRITÈRES DE DÉFINITION

À la difficulté de définir un mouvement contemporain s'ajoute la difficulté particulière d'appréhender une notion à laquelle on a prêté les significations les plus diverses, surtout en France. Comme le remarque Antoine Compagnon et Marc Gontard<sup>1</sup>, si le postmodernisme paraît avoir un sens assez précis aux États-Unis, qui n'ont pas connu le Nouveau Roman, ou en Allemagne, où le modernisme se conçoit toujours dans une continuité avec les Lumières, la situation est plus compliquée en France où « modernité » et « avant-gardes » ont joué un grand rôle. Les Américains considèrent ainsi certains de nos Nouveaux Romanciers comme postmodernes, alors même qu'ils représentent pour nous la dernière avant-garde du xx<sup>e</sup> siècle.

L'idée de « fragmentation » ou de « discontinu », souvent mise en avant dans les discours sur la postmodernité (comme conséquence de la fin des grands récits), n'est à cet égard pas proprement postmoderne, surtout en France où les avant-gardes se sont attaquées, depuis les années 1910-1920, à l'œuvre considérée comme un tout organique et autonome. Cela ne veut pas dire que le postmodernisme ignore le fragment, mais il l'intègre parmi d'autres éléments dans une œuvre qui retrouve une certaine organicité. Cela veut-il dire que le postmodernisme est seulement le retour à un stade antérieur aux avant-gardes ? Non, car il semble rejeter, tout autant que les avant-gardes, une indépendance de l'art par rapport à la vie pratique. Matei Calinescu est sans doute proche de la vérité lorsqu'il voit dans le postmodernisme une opposition à l'autonomisation élitiste et quasi religieuse de l'art dans le modernisme, mais aussi un constat de l'échec des avant-gardes à rompre avec cette situation, puisque c'est un art toujours élitiste qu'elles ont essayé de transformer en formes de vie<sup>2</sup>. Le postmodernisme, pour ne pas tomber dans cet écueil, cherche au contraire dans la reviviscence de la culture populaire un moyen d'unir la vie et l'art et de renouer avec le grand public. Le risque est de sombrer dans le kitsch et l'« esthétique de la marchandise », dénoncés par Adorno et Peter Bürger. C'est pourquoi l'artiste postmoderne, en cela très pascalien, revient certes à d'anciennes formes traditionnelles, mais avec « la pensée de derrière ».

On se souvient du célèbre fragment des *Pensées* sur la « Raison des effets », où Pascal distingue la position du peuple qui honore les personnes de grande naissance, celle du demi-habile qui les méprise parce que la

1. Marc Gontard, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

2. Voir Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

naissance est due au hasard, et celle de l'habile qui les honore, comme le peuple, mais avec la « pensée de derrière », car il sait tout ce qu'ont d'arbitraire les grandeurs d'établissement. De la même manière, le postmoderne revient à des pratiques anciennes, réintroduit l'aventure et l'intrigue là où elles avaient disparu, mais avec la « pensée de derrière » de celui qui est passé par toutes les phases du modernisme et des avant-gardes, et qui sait à quoi s'en tenir et sur la tradition et sur la modernité. Le postmodernisme allie donc tout à la fois le retour à un passé traditionnel (que ce soit la grande tradition ou les traditions populaires) et le maintien d'une certaine modernité dans la distance affichée vis-à-vis de ce passé. De cette alliance paradoxale découle tout un ensemble de conséquences :

- **Un phénomène de renarrativisation.** — C'est peut-être le fait le plus marquant du postmodernisme. On reprend plaisir à raconter des histoires, et l'on emprunte pour cela leur structure aux romans policier, d'espionnage ou d'anticipation (formes utilisées par des écrivains aussi différents que Patrick Modiano, Jean Echenoz ou Michel Houellebecq). Certains décrivent même un passage des Nouveaux Romaniers au postmodernisme lorsqu'ils renouent, au début des années 1980, avec le genre autobiographique. Le postmodernisme permet ainsi à des auteurs, jusque-là réputés difficiles, de s'ouvrir à un lectorat plus vaste. C'est l'une des forces du mouvement, mais aussi l'une de ses limites (on a vite fait de le dénoncer comme un symptôme de la société de consommation).
- **Un recours ironique à la citation.** — La citation est consubstantielle au postmodernisme puisque celui-ci multiplie les références au passé, mais toujours avec la « pensée de derrière ». De même qu'Antoine Compagnon souligne la tendance parodique de l'architecture postmoderne, de même on constate que la littérature est volontiers portée au pastiche et à la parodie. Jouer avec les codes, ce n'est pas les utiliser au premier degré, mais les utiliser en ayant conscience que ce ne sont que des codes – et en le montrant. Thomas Pynchon, aux États-Unis, est passé maître dans l'art de la citation et du détournement (depuis *V. jusqu'à Fonds perdus*).
- **La valorisation de l'éclectisme et de l'hybridation.** — Le postmodernisme privilégie le roman sur tout autre genre, car il permet l'entremêlement de différents codes et de différents styles. L'auteur postmoderne joue rarement avec un seul genre, il multiplie les pastiches, les fragments, et fait coexister des formes et des thèmes jusque-là bien distincts. Une telle pratique entraîne un certain relativisme, puisque ce phénomène d'hybridation conduit à une destruction des hiérarchies esthétiques établies.

- **Un apolitisme affiché.** — L'après-modernisme se veut autant apolitique que les avant-gardes furent politiques. C'est la fin des grands récits – et notamment du grand récit marxiste – comme le soulignait Jean-François Lyotard en 1979. Le roman est avant tout ludique et n'assume plus de discours sur le monde et la société.

#### LE POSTMODERNISME SELON UMBERTO ECO

« La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude postmoderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : "Je t'aime désespérément" parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : "Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément." Alors en ayant évité la fausse innocence, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... mais tous deux auront réussi encore une fois à parler d'amour<sup>1</sup>. »

### 3. HISTOIRE DU MOUVEMENT

Le postmodernisme, en littérature, est avant tout un mouvement américain, amorcé dès les années 1960 et toujours vivant actuellement. Ses plus célèbres représentants sont sans doute Joseph Heller (*Catch 22*, 1961), Thomas Pynchon (*V.*, 1963) et Kurt Vonnegut (*Abattoir 5 ou la Croisade des enfants*, 1969), qui mélangent genres, styles et époques de manière virtuose. Plus récemment, l'écrivain David Foster Wallace a donné au récit volontiers encyclopédique à la Pynchon une belle postérité avec *L'Infinie Comédie* (1996), tandis que Paul Auster jouait avec les codes du roman policier dans sa *Trilogie new-yorkaise* (1987).

En France, l'on s'accorde à voir s'amorcer un mouvement postmoderne dans les années 1980. Jusque-là, la littérature était dominée par les avant-gardes, et notamment par le Nouveau Roman. Certains interprètent même le tournant autobiographique des nouveaux romanciers, à partir de 1981, comme un tournant postmoderne : tout en conservant leur écriture

1. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose* [1983], Paris, Grasset, 1985, p. 77-78.

particulière, ces auteurs acceptent de raconter à nouveau des histoires. L'on peut citer *Les Géorgiques* de Claude Simon (1981 ; suivront *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*), *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), *L'Amant* de Marguerite Duras (1984) ou *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet (1984). Dans un autre genre, *La Belle Hortense* de Jacques Roubaud (1985) semble aussi se placer dans la postmodernité avec son utilisation parodique d'une intrigue policière (mais les jeux de contraintes de l'OuLiPo sont encore bien présents).

Si Patrick Modiano détourne lui-même, dès 1978, le roman policier dans *Rue des Boutiques obscures* pour donner corps à la quête d'identité de son personnage principal, c'est surtout avec Jean Echenoz que le caractère parodique du roman postmoderne s'impose : *Cherokee* (prix Médicis 1983) emprunte sa forme, là encore, au roman policier et mène le lecteur d'un quartier de Paris à l'autre, au rythme de l'enquête de Georges Chave, le héros ; *L'Équipée malaise* (1986) joue sur les codes du roman d'aventures, et *Lac* (1989) sur ceux du roman d'espionnage, tout en offrant une description précise du monde moderne. Jean Echenoz obtient le prix Goncourt, en 1999, pour *Je m'en vais*. Il forme avec d'autres écrivains la « nouvelle école de Minuit » (en référence à leur éditeur, qui fut aussi celui du Nouveau Roman) : citons, outre Echenoz, Jean-Philippe Toussaint (*La Salle de bain*, 1985), Christian Oster (*L'Aventure*, 1993), Christian Gailly (*L'Incident*, 1996), mais aussi, plus récemment, Éric Laurent, adepte de l'intertextualité et des réécritures (*Clara Stern*, 2005), ou Tanguy Viel, qui s'inspire beaucoup du roman noir (*L'Absolue Perfection du crime*, 2001).

De manière générale, comme le remarque Denis Labouret, si le roman contemporain retrouve le romanesque, « c'est avec des choix structurels qui le préservent d'un réalisme naïf<sup>1</sup> ». Il s'agit bien ici de la généralisation d'une attitude postmoderne, qui touche même les écrivains les plus traditionnels.

S'il faut se garder d'appliquer l'adjectif « postmoderne » à toute la production littéraire depuis les années 1980, au risque de lui faire perdre toute signification, la question des rapports de Michel Houellebecq à la postmodernité ne peut néanmoins manquer de se poser. Une certaine influence se voit dans les jeux du romancier avec le roman d'anticipation (*La Possibilité d'une île*, 2005) ou le roman policier (*La Carte et le Territoire*, prix Goncourt 2010). Mais si l'œuvre de Houellebecq est intéressante, c'est avant tout parce qu'elle décrit admirablement – et avec beaucoup d'humour – la société postmoderne dans laquelle nous vivons : elle s'inscrit moins dans le

1. Denis Labouret, *Histoire de la littérature française des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018, p. 267.

postmodernisme littéraire théorisé par John Barth qu'elle ne donne à voir et à penser le postmodernisme social théorisé par Lyotard.

Peut-être faudrait-il évoquer également, dans cette rapide esquisse du postmodernisme français, la figure de Maurice G. Dantec et son roman *Villa Vortex* (2003) où s'entremêlent polar, science-fiction et références au gnosticisme ou à la kabbale. Ne serait-ce pas un équivalent des livres-sommes du postmodernisme américain ?

#### L'« ESPRIT POSTMODERNE » FACE AU NOUVEAU ROMAN

« L'esprit "postmoderne", faute de valeurs sûres dans le présent, *mélange* les styles, les époques, les cultures. S'il se tourne vers le passé, c'est moins pour *rompre* avec la modernité – ce qui serait encore une pratique moderne... – que pour conduire un jeu intertextuel qui a sa propre saveur, sans proclamation de rupture, avec un éclectisme et une superficialité assumés. [...] Alors que le Nouveau Roman prenait au sérieux ses innovations, qu'il célébrait par des professions de foi militantes et défendait par de vives polémiques, la "nouvelle école de Minuit" [...] pratique l'humour et le détachement, joue avec la tradition et soigne l'écriture sans intention de faire école. Ce nouveau roman des années 1980-1990 se distingue bien par certains traits esthétiques partagés, mais ne prétend pas incarner l'avant-garde de son temps<sup>1</sup>. »

## 4. LE POSTMODERNISME DANS LES ARTS

Comme nous l'avons indiqué précédemment, c'est en architecture que le terme a connu son plus grand développement. Charles Jencks date même la mort de l'architecture moderne du 15 juillet 1972, à 15 h 32, lorsque deux immeubles de la cité de Pruitt-Igoe (Saint-Louis, Missouri), conçue par un disciple de Le Corbusier, Minoru Yamasaki, furent rasés. Cela symbolise pour lui l'échec d'une architecture fonctionnaliste, censée s'adapter à la vie quotidienne des personnes et leur rendant en fait celle-ci impossible. Contre la logique même de l'architecture moderniste, Charles Jencks ou Philip Johnson promeuvent à nouveau l'ornement et la beauté comme essentiels aux cadres de vie. Le style architectural qui en résulte a souvent été qualifié d'éclectique, car il redonne à des formes anciennes (classiques, romanes, baroques...) tous leurs droits et les mêle entre elles, sans renoncer pour autant aux technologies nouvelles. Si la France est restée longtemps fidèle au modernisme architectural, elle a permis néanmoins à des artistes comme Ricardo Bofill, qui trouve son inspiration chez Palladio ou Mansart, de

1. Denis Labouret, *ibid.*, p. 242.

s'exprimer à Paris (place de Catalogne), Metz (l' Arsenal) ou encore Montpellier (quartier Antigone).

Dans les arts plastiques, le symbole de la postmodernité est certainement le *pop art*, initié par Andy Warhol et Roy Lichtenstein dans les années 1960. S'inspirant des objets et des images de la société de consommation, le *pop art* les détourne et les constitue en véritables œuvres (*Brillo Boxes* de Warhol, tableaux de Lichtenstein inspirés des *comics*). Il ne s'agit plus, comme pour les *ready-made*, d'un objet utilitaire détourné pour le muséifier, il s'agit d'une véritable reproduction (par peinture ou sérigraphie) d'objets du quotidien. Pour le philosophe Arthur Danto, le postmodernisme se situe « après la fin de l'art » théorisée par Hegel<sup>1</sup>. L'art continue à exister, mais coupé de toute histoire et de toute progression, si bien qu'aucun style n'est plus vraiment décelable. En France, le mouvement artistique le plus proche du *pop art* est celui de la « Nouvelle Figuration » : Bernard Rancillac s'inspire lui aussi de la publicité ou du cinéma pour ses peintures, en ménageant toujours un décalage humoristique ; l'univers de Jacques Monory tend plus vers l'hyperréalisme et la froideur, même s'il joue également sur le détournement. Ces peintres, en tout cas, réagissent tous à l'abstraction imposée par les avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle.

Un certain cinéma, celui de Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994 ; *Kill Bill*, 2003) ou de Sofia Coppola (*Marie-Antoinette*, 2006), peut être rapproché de la postmodernité par son jeu avec la culture populaire ou son goût des anachronismes ; mais le phénomène semble plutôt américain : là encore, comme en littérature, la France a du mal à se défaire de l'influence des dernières avant-gardes cinématographiques.

---

## VERS LE COMMENTAIRE

---

**Jean Echenoz, *Lac*, Éditions de Minuit, 1989, chap. 8.**

*Le héros du roman, Franck Chopin, est un entomologiste, également espion à ses heures. Il est contacté ici par son agent de liaison, le colonel Seck.*

Le bon souvenir du colonel Seck se présenta vers onze heures, à l'ouverture des boîtes aux lettres. Ce n'était plus Rimini mais le Mississippi qui recelait un nouveau micropoint<sup>2</sup> fixant à Chopin rendez-vous

---

1. Voir Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, tr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1996.

2. Les informations secrètes sont dissimulées dans le micropoint d'un *i*.

au numéro 22 d'une allée dérobée dans le XVI<sup>e</sup>. Pour s'y rendre il dut appliquer la procédure classique des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée du métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment, je te rebondis sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien. Et je vois que le 22, construit vers 1960, est une résidence à balcons de verre fumé comme il en est moins à Paris que dans les villes de province, tout spécialement les balnéaires et dont les retraités aiment accéder à la propriété.

Le colonel reçut Chopin dans un appartement inoccupé. L'entrée vaste était vide, à l'exception d'un portemanteau genre perroquet auquel ne tenait par son anse qu'un seau de laque blanc cassé vide. Chopin suivit son officier traitant dans un couloir à mi-chemin de quoi des bruits de plombier discrets traversaient une porte close. Aux parois du couloir, délimitant les places des images disparues, s'accrochaient encore les punaises des anciens occupants, et de frais cartons poussés contre les plinthes devaient appartenir aux prochains. Arrêté au mois d'août dernier, ne subsistait que le calendrier publicitaire d'un sushi-bar de la rue Washington représentant deux lapins blancs sur un champ de neige et donnant l'adresse (Nishshinjuku Shinjuku-Ku) d'un autre sushi-bar à Tokyo.

Seck ouvrit la porte d'un living où deux fauteuils de bureau se faisaient face, une serviette en cuir marron glacé au pied de l'un d'eux. Sur un mur, parmi d'inutiles punaises encore plantées là, pendait solitairement un cadre neuf contenant des formes blanches et vertes. Le colonel désigna l'un des sièges à Chopin tout en marchant vers la porte-fenêtre qu'un balcon prolongeait : des fantômes de plantes s'y terraient au fond de bacs déteints, dans un cocon d'humus déshydraté. Le front du colonel pesa contre la vitre, ses yeux considéraient l'inexistante circulation des véhicules dans l'allée, une lumière de poussière terne tombait sur lui.

– Il y a des jours où le soleil me manque, dit-il. Le soleil et les tropiques, tout ça. Le sexe et les tropiques. Je m'ennuie quelquefois, vous n'imaginez pas.

Il écarta les bras d'un air navré puis revint s'asseoir en silence ; Chopin se rappelait qu'en pareille circonstance il ne lui appartenait pas de parler le premier.

### Quelques pistes de commentaire

Cet extrait joue, comme l'ensemble de l'œuvre, sur les codes du roman d'espionnage, et c'est ce jeu avec un genre populaire et grand public qui lui donne son caractère postmoderne. Nous sommes proches ici de la parodie, puisque, tout en accumulant un certain nombre de *topoi* dudit roman d'espionnage (contact entre l'espion et son agent de liaison, message secret, procédure pour éviter les filatures, rencontre dans un appartement inoccupé donnant sur une allée dérobée...), le romancier prend malgré tout sans cesse ses distances avec ce genre : outre le métier de l'espion (entomologiste) et son nom (Franck Chopin – référence aux compositeurs César Franck et Frédéric Chopin), notons la manière absurde de fixer un rendez-vous (le « micropoint »), le trajet invraisemblable pour se rendre à l'adresse indiquée (souligné non seulement par l'accumulation de moyens de transport et de précautions, alors que la situation ne semble guère dangereuse, mais aussi par le passage au pronom de première personne, permettant les tournures familières – « je te saute », « je te bondis » – et expression du désappointement – « où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien »), le renchérissement sur l'aspect désert et déprimant de l'appartement (avec un jeu ici sur la description « objective » du Nouveau Roman : portemanteau, seau, punaises, cartons, calendrier japonais, fauteuils, cadre neuf, « fantômes de plantes »), l'attitude et les paroles désabusées du colonel Seck (renvoyant à d'autres *topoi* du roman d'espionnage à la James Bond : « Le soleil et les tropiques, tout ça. Le sexe et les tropiques »).

Cet extrait est un bon exemple du roman postmoderne à la française, avide de retrouver l'intrigue et le sentiment de l'aventure après les expérimentations du Nouveau Roman, mais ne pouvant faire fi, malgré tout, de ces expérimentations. En découle ici un passage qui se structure exclusivement autour des lieux communs d'un genre populaire, mais avec la distance ironique requise pour montrer que l'on n'est pas dupe de l'emploi de ces codes.

---

## VERS LA DISSERTATION

---

Dans un article de 2004, Henri Garric pose la question : « Le postmodernisme est-il une arrière-garde<sup>1</sup> ? » Qu'en pensez-vous ?

### *Quelques pistes de réflexion*

La question d'Henri Garric est provocatrice, il le reconnaît lui-même ; mais elle renvoie aux nombreux débats qui ont accompagné la naissance de la notion de « postmodernité ». C'est Jürgen Habermas qui, répondant à Jean-François Lyotard, a le premier désigné le postmodernisme comme un « néo-conservatisme ». Les postmodernes s'en sont défendus, mais force est de constater que l'un des principes du mouvement est d'aller contre les avant-gardes qui ont dicté leur loi à l'art tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. La fin de la croyance dans le progrès conduit à un retour d'anciennes pratiques que l'on pensait disparues. La désignation d'« arrière-garde » est malgré tout problématique, car le postmodernisme ne se réduit pas à regarder à nouveau vers le passé : si elle le fait, c'est avec une distance toute moderne, qui ne permet pas de prendre totalement pour argent comptant ce passé (le postmoderne « fait assurément partie du moderne<sup>2</sup> », selon Jean-François Lyotard). Le postmodernisme est avant tout un art transgressif et parodique qui ne respecte aucune grandeur établie, qu'elle soit ancienne ou non.

### POUR ALLER PLUS LOIN

Antoine Compagnon, « Postmodernisme et palinodie », dans *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 143-175.

Marc Gontard, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

---

1. Henri Garric, « Le postmodernisme est-il une arrière-garde ? », dans William Marx (dir.), *Les Arrière-Gardes au xx<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 79-89.

2. Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 365.

# Index

## A

Adamov (Arthur), 209, 211  
Adorno (Theodor W.), 200, 201, 221  
Agoult (Marie d'), 141  
Alberti (Leon Battista), 32, 34, 42  
Alembert (Jean Le Rond d'), 101, 102, 105, 106, 110–114, 118  
Alexis (Paul), 153, 161  
Apollinaire (Guillaume), 201, 202  
Aragon (Louis), 202, 203, 205, 215–217  
Arasse (Daniel), 42  
Argenson (René-Louis d'), 111  
Arioste (Ludovico Ariosto, dit l'), 64  
Aristote, 17, 27, 77, 80, 81  
Arnauld (Antoine), 85, 90  
Arrabal (Francisco), 211  
Artaud (Antonin), 175, 202, 204, 209  
Assoucy (Charles d'), 58  
Aubigné (Agrippa d'), 38, 52, 54, 56  
Audiberti (Jacques), 209, 211  
Auerbach (Erich), 155, 156  
Aulu-Gelle, 73  
Auster (Paul), 223

## B

Baïf (Jean-Antoine de), 37, 40  
Baju (Anatole), 188  
Banville (Théodore), 139, 173  
Barbey d'Aurevilly (Jules), 11, 132, 138  
Barth (John), 220, 225  
Barthes (Roland), 103, 218  
Bastaire (Jean), 71

Baudelaire (Charles), 15, 18, 116, 132, 133, 138, 139, 146, 168, 172–174, 180–182, 187–189, 193, 198, 199, 220  
Baugin (Lubin), 66  
Bayle (Pierre), 104, 106, 107  
Beauclair (Henri), 188  
Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de), 102, 103, 105, 112  
Beauvoir (Simone de), 206, 207  
Becker (Colette), 169  
Beckett (Samuel), 206, 207, 209–211  
Belleau (Rémy), 40  
Bellmer (Hans), 203  
Belon (Pierre), 26  
Bénichou (Paul), 146  
Bergerac (Savinien Cyrano de), 11, 54, 61, 138  
Bergson (Henri), 171, 178  
Berlioz (Hector), 131, 141  
Bernard (Claude), 161, 163  
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henri), 133  
Bernin (Gian Lorenzo), 67, 82, 90  
Bertall (Charles-Albert), 164  
Bertrand (Aloysius), 132, 136  
Bèze (Théodore de), 33, 37, 197  
Binoche (Bertrand), 123, 100  
Blake (Peter), 220  
Blanchot (Maurice), 168, 204, 206  
Blin (Roger), 209  
Blondin (Antoine), 212  
Boase (Alan), 48  
Boccace (Giovanni Boccaccio, dit), 34, 36  
Boehme (Jacob), 115, 128

- Bofill (Ricardo), 225  
 Boileau (Nicolas), 10, 17, 18, 48, 74, 76, 78–80, 82–85, 88  
 Bonaparte (Louis-Napoléon, voir aussi Napoléon III), 132, 138, 152, 161  
 Bonheur (Rosa), 164  
 Bonnefoy (Yves), 52, 203  
 Bonnetain (Paul), 162  
 Bonvin (François), 152, 156  
 Bony (Jacques), 146  
 Borromini (Francesco), 19  
 Bossuet (Jacques Bénigne), 19, 76, 80, 84, 97, 98, 106  
 Boucher (François), 21, 87, 117  
 Bougainville (Louis-Antoine de), 105, 113  
 Bouhier (Jean), 213  
 Boullée (Étienne-Louis), 119  
 Bourget (Paul), 151, 152, 154, 155, 163, 187  
 Brady (Patrick), 87  
 Braque (Georges), 201, 214  
 Brauner (Victor), 203  
 Breton (André), 18, 190, 202–205, 213  
 Brody (Jules), 73  
 Brunelleschi (Filippo), 42  
 Buchon (Max), 148  
 Budé (Guillaume), 27, 30, 34, 35, 39, 46  
 Buffon (Georges-Louis Leclerc de), 105, 110, 215–217  
 Burckhardt (Jacob), 21, 47  
 Bürger (Peter), 199–201, 218, 221  
 Butor (Michel), 207, 209  
 Byron (George Gordon), 20, 140
- C**
- Cabanel (Alexandre), 165  
 Cadou (René-Guy), 213  
 Calas (Jean), 113  
 Calinescu (Matei), 221  
 Calvin (Jean), 29  
 Calvino (Italo), 220  
 Camus (Albert), 206, 207  
 Camus (Jean-Pierre), 56, 104, 155  
 Caravage (Michelangelo Merisi, dit), 90  
 Castro (Guillén de), 62  
 Catherine de Russie, 100  
 Cavalli (Francesco), 67  
 Cazotte (Jacques), 115  
 Céard (Henry), 152, 153, 161  
 Céline (Louis-Ferdinand Destouches, dit), 163  
 Cellini (Benvenuto), 43  
 Cervantès (Miguel de), 18, 54, 141  
 Challe (Robert), 18  
 Chambers (Ephraïm), 110  
 Champagne (Philippe de), 66, 90  
 Champfleury (Jules François Félix Husson, dit), 12, 18, 148, 149, 152, 153, 155–157, 159, 164, 166  
 Chapelain (Jean), 62, 79, 81  
 Char (René), 203, 205  
 Chardin (Jean Siméon), 117, 164  
 Charles IX, 33, 53, 136  
 Charles VIII, 42  
 Charles X, 131, 135, 141  
 Charpentier (Marc-Antoine), 91, 137, 152, 153, 160, 163  
 Chassignet (Jean-Baptiste), 51, 54, 57  
 Chauveau (Jean-Pierre), 72  
 Chénier (André), 133  
 Chirico (Giogio de), 203  
 Chopin (Frédéric), 131, 141, 142, 226–228  
 Cicéron, 26, 36  
 Cigada (Sergio), 179, 195  
 Claudel (Paul), 178, 179, 185  
 Claudon (Francis), 9, 20, 74  
 Compagnon (Antoine), 197–199, 218, 220–222, 229  
 Condillac (Étienne Bonnot de), 101, 105, 110, 116, 128, 133, 150, 151, 154, 158  
 Condorcet (Nicolas de), 102–104  
 Copernic (Nicolas), 27, 32  
 Coppée (François), 139

Corbière (Tristan), 178, 188  
Cornaille (Pierre), 10, 15, 51, 54, 55, 62–64,  
76, 77, 79–81, 83, 92, 94  
Cornaille (Thomas), 91  
Courbet (Gustave), 148, 152, 156, 164, 190  
Cousin (Victor), 128  
Coysevox (Antoine), 67  
Crébillon fils (Claude-Prosper Jolyot de  
Crébillon, dit), 87  
Crevet (René), 202  
Cros (Charles), 178, 188  
Cuvier (Georges), 160

## D

Dacier (Anne), 86  
Dalí (Salvador), 203, 214  
Dante Alighieri, 33, 141  
Dantec (Maurice G.), 225  
Danto (Arthur), 226  
Daubenton (Louis Jean-Marie), 110  
Daubigny (Charles-François), 164  
Daudet (Alphonse), 152, 162, 165  
Daumier (Honoré), 152, 164  
David d'Angers (Pierre-Jean David, dit),  
141  
David (Jacques-Louis), 134, 141  
Debussy (Claude), 179, 183, 192  
Décaudin (Michel), 187  
Delacroix (Eugène), 131, 141  
Delaunay (Robert), 214  
Demeny (Paul), 180, 182  
Démosthène, 51  
Déon (Michel), 212  
Derain (André), 214  
Desbordes-Valmore (Marceline), 135  
Descartes (René), 75, 97–99, 107  
Descaves (Lucien), 162  
Desmarests de Saint-Sorlin (Jean), 51  
Desnos (Robert), 202, 203, 205, 216  
Desportes (Philippe), 48, 53, 81

Diderot (Denis), 74, 87, 100–102, 105, 106,  
110–114, 117–121, 153  
Dierx (Léon), 139  
Dolet (Étienne), 26  
Dorat (Jean), 40  
Doré (Gustave), 141  
Dos Passos (John), 206  
Dostoïevski (Fedor), 172  
Drelincourt (Laurent), 19, 52  
Du Bellay (Joachim), 30, 33, 40–42, 193  
Dubillard (Roland), 211  
Dubois (Claude-Gilbert), 49, 57, 72  
Duchamp (Marcel), 200, 201, 214  
Dufour (Philippe), 154, 159, 169  
Dujardin (Édouard), 172  
Dumarsais (César Chesneau), 110, 100  
Dumas (Alexandre), 131, 132, 135, 136,  
138, 180  
Duranty (Louis Edmond), 148, 152, 153,  
156–159, 166  
Duras (Marguerite), 206, 207, 209–211,  
224

## E

E Bertrand (Aloysius), 172  
Echenoz (Jean), 222, 224, 226  
Eco (Umberto), 223  
Eluard (Paul), 202, 203, 205  
Épinay (Louise d'), 102  
Érasme, 27, 29, 30, 32, 34–36, 39, 46  
Ernst (Max), 202, 205  
Ésope, 17  
Estienne (Henri), 30  
Euripide, 17, 92, 126

## F

Faret (Nicolas), 81  
Fauré (Gabriel), 192  
Fénelon (François de Salignac de La  
Mothe-Fénelon dit), 80, 85, 98, 106  
Ficin (Marsile), 28, 32, 34

Flaubert (Gustave), 13, 150, 152, 153, 155, 157–162, 165, 166, 186  
 Fleury (André-Hercule, cardinal de), 104  
 Follain (Jean), 213  
 Fombeure (Maurice), 213  
 Fontenelle (Bernard Le Bouyer de), 85, 102, 104, 107  
 Fortoul (Hippolyte), 148, 150  
 Fouquet (Nicolas), 54, 79, 82, 83  
 Fragonard (Jean-Honoré), 117  
 Fraisse (Luc), 12  
 France (Anatole), 202  
 François I<sup>er</sup>, 26, 28, 30, 32, 35–37, 42, 43  
 Frédéric II de Prusse, 100  
 Fromentin (Eugène), 132, 136  
 Fumaroli (Marc), 104, 128, 154  
 Furetière (Antoine), 61

## G

Gabriel (Ange-Jacques), 119  
 Gadoffre (Gilbert), 26, 27  
 Gailly (Christian), 224  
 Galland (Pierre), 28, 87, 108  
 Garcia Marquez (Gabriel), 220  
 Garin (Eugenio), 26  
 Garnier (Robert), 30, 33, 38  
 Garric (Henri), 229  
 Gassendi (Pierre), 76  
 Gauguin (Paul), 190, 191, 195  
 Gautier (Théophile), 18, 48, 132, 135–139, 141, 154, 180  
 Gavarni (Paul), 164  
 Genet (Jean), 206, 209–211  
 Genette (Gérard), 49, 51, 71  
 Geoffrin (Marie-Thérèse), 102  
 Geoffroy Saint-Hilaire (Étienne), 160  
 Géricault (Théodore), 131, 141  
 Ghiberti (Lorenzo), 42  
 Gide (André), 14, 94, 185  
 Giono (Jean), 212  
 Girardin (René-Louis de), 125, 126

Girardon (François), 67, 90  
 Gluck (Christoph Willibald von), 118  
 Goethe (Johann Wolfgang), 131  
 Gomberville (Marin Le Roy de), 54, 60  
 Goncourt (Edmond et Jules de), 13, 150, 152, 157, 159–162, 224  
 Gontard (Marc), 221, 229  
 Goulemot (Jean-Marie), 12, 101, 109, 122, 123  
 Gracq (Julien), 18, 19, 203, 213  
 Green (Eugène), 49  
 Greuze (Jean-Baptiste), 117  
 Grimm (Wilhelm), 118  
 Gropius (Walter), 220  
 Guez de Balzac (Jean-Louis), 79, 81  
 Guyon (Jeanne-Marie Bouvier de La Motte, dite M<sup>me</sup>), 106

## H

Habermas (Jürgen), 219, 229  
 Hardy (Alexandre), 56  
 Hassan (Ihab), 219  
 Hawkes (John), 220  
 Hazard (Paul), 106, 108  
 Heidegger (Martin), 205  
 Heller (Joseph), 223  
 Helvétius (Claude-Adrien), 101, 103, 105, 110, 112, 119, 120  
 Hennique (Léon), 152, 153, 161  
 Henri II, 33, 37  
 Henri III, 33, 53, 54, 131  
 Henri IV, 33, 54, 79, 80  
 Heredia (José-Maria de), 139, 176  
 Holbach (Paul Thiry d'), 101, 103, 110, 112  
 Homère, 77, 85, 86, 92, 93, 215  
 Hopil (Claude), 58  
 Horace, 17, 77, 85, 86  
 Houdar de la Motte (Antoine), 86  
 Houdon (Jean-Antoine), 117  
 Houellebecq (Michel), 222, 224  
 Huet (Pierre-Daniel), 84–86

Hugo (Victor), 11, 71, 94, 129–132, 135–139, 141, 146, 148, 181  
Huret (Jules), 174, 175  
Huysmans (Joris-Karl), 152, 153, 161, 162, 178, 183, 187, 189, 190

## I

Ionesco (Eugène), 201, 202, 209–211

## J

Jakobson (Roman), 16, 149, 150  
Jansenius (Cornelius Jansen, dit), 76  
Jarry (Alfred), 185, 209  
Jaucourt (Louis de), 99, 103, 110  
Jencks (Charles), 220, 225  
Jodelle (Étienne), 30, 33, 37, 40, 41  
Johnson (Philip), 220, 225  
Jouffroy (Théodore), 128, 129, 147, 148, 150, 153  
Joyce (James), 208

## K

Kafka (Franz), 208  
Kahn (Gustave), 172  
Kandinsky (Wladimir), 214  
Kant (Emmanuel), 10, 99, 103  
Keats (John), 20  
Kierkegaard (Søren), 205  
Klein (Yves), 214

## L

La Bruyère (Jean de), 17, 74, 78, 80, 85, 90  
La Calprenède (Gautier de Costes de), 60  
La Cépède (Jean de), 54, 57, 68–70  
La Fayette (Marie-Madeleine de), 37, 65, 76, 78, 80, 84  
La Fontaine (Jean de), 10, 17, 20, 59, 73, 76, 78–80, 82, 83, 85, 86  
La Harpe (Jean-François), 9, 102  
La Hontan (Louis Armand de), 107  
La Morlière (Jacques Rochette de), 88

La Rochefoucauld (François de), 76, 78, 79, 84, 85

Labé (Louise), 33, 37  
Labouret (Denis), 224, 225  
Laclos (Pierre Choderlos de), 102, 105  
Laforgue (Jules), 172, 175, 176, 178, 188  
Lamarck (Jean-Baptiste de), 101  
Lamartine (Alphonse de), 20, 129–131, 133, 135, 137, 143, 144  
Lamennais (Félicité Robert de), 129, 137, 164  
Lanson (Gustave), 7, 10, 12–14, 48, 65, 75, 106  
Larroux (Guy), 169  
Laufer (Roger), 87, 117  
Laurent (Jacques), 212  
Laurent (Éric), 224  
Lavoisier (Antoine), 105  
Le Breton (André), 110  
Le Brun (Charles), 67, 79, 82, 90  
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit), 220, 225  
Le Moyne (Pierre), 59  
Le Nôtre (André), 79, 82  
Le Sueur (Eustache), 67  
Le Vau (Louis), 67, 79, 82, 90  
Lebègue (Raymond), 48  
Lecharbonnier (Bernard), 179  
Leconte de Lisle (Charles), 139, 140  
Ledoux (Claude-Nicolas), 119  
Lefèvre d'Étaples (Jacques), 29, 30, 34, 38  
Leiris (Michel), 202, 203  
Lemaître (Jules), 161  
Lemerre (Alphonse), 139  
Léonard de Vinci, 43  
Léry (Jean de), 33  
Lepinasse (Julie de), 102  
Letourneur (Pierre), 125  
Lichtenstein (Roy), 226  
Lindon (Jérôme), 207  
Linné (Carl von), 101, 104

- Liszt (Franz), 141  
 Locke (John), 101, 107, 114, 128  
 Longin, 83  
 Lope de Vega (Félix), 62  
 Lorrain (Jean), 189  
 Louis-Philippe d'Orléans, 131  
 Louis XIV, 9, 10, 18, 20, 48, 54, 73, 74, 77, 79, 80, 82, 83, 85, 87, 90, 104, 106, 108, 110, 126  
 Louis XV, 87, 88, 104, 105  
 Louis XVI, 105, 140  
 Louis XVIII, 131, 135  
 Lovejoy (Arthur), 127, 128  
 Loyola (Ignace de), 57  
 Lugné-Poe (Aurélien), 179, 185  
 Lully (Jean-Baptiste), 67, 91, 118  
 Lumière (Louis et Auguste), 179  
 Luther (Martin), 29, 32, 50  
 Lyotard (Jean-François), 219, 223, 225, 229
- M**
- Machiavel (Nicolas), 50  
 Maeterlinck (Maurice), 175, 178, 179, 181, 184–186, 192  
 Magnard (Pierre), 28, 39, 46  
 Magritte (René), 203  
 Maine de Biran (Pierre), 150  
 Maintenon (Françoise d'Aubigné, Marquise de), 85  
 Mairet (Jean), 63, 65  
 Maistre (Joseph de), 115  
 Malesherbes (Chrétien-Guillaume de Lamoignon de), 111  
 Malevitch (Kasimir), 214  
 Malherbe (Pierre de), 18, 48, 64, 74, 79–81, 84  
 Mallarmé (Stéphane), 7, 71, 139, 172–174, 176, 178, 179, 183, 184, 186, 188, 189, 191–195, 199  
 Malleville (Claude), 59, 65  
 Manet (Édouard), 152, 164, 165, 193  
 Mansart (François), 67, 90, 225  
 Marbeuf (Pierre de), 59  
 Marcel (Gabriel), 206  
 Marchal (Bertrand), 172, 176, 186, 195  
 Mareschal (André), 63  
 Margolin (Jean-Claude), 46  
 Marguerite de Navarre, 32, 36  
 Margueritte (Paul), 162  
 Marino (Giambattista, dit le Cavalier Marin), 20, 59  
 Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de), 87–89, 104, 109, 123  
 Marmontel (Jean-François), 112  
 Marot (Clément), 32  
 Martial de Brives, 50, 58  
 Martinès de Pasqually (Joachim), 115  
 Marx (William), 212, 229  
 Masson (André), 202  
 Mathieu-Castellan (Gisèle), 53  
 Matisse (Henri), 214  
 Maupassant (Guy de), 7, 152, 153, 161, 162  
 Maupertuis (Pierre Louis Moreau de), 104  
 Maynard (François), 59, 81  
 Mazarin (Jules), 54, 62, 67, 77, 79, 82  
 Médicis (Marie de), 54, 66, 90, 224  
 Mendès (Catulle), 139  
 Mercier (Louis-Sébastien), 112, 119  
 Mérimée (Prosper), 136  
 Merrill (Stuart), 176  
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit), 42, 52  
 Michel (Arlette), 128, 154  
 Michelet (Jules), 131, 141  
 Mignard (Pierre), 90  
 Millet (Jean-François), 164  
 Milner (Max), 133, 146  
 Mirbeau (Octave), 152, 162  
 Miró (Joan), 202  
 Modiano (Patrick), 222, 224

Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit), 10, 17, 55, 64, 65, 73, 76, 78–80, 82, 83, 85, 147  
Monory (Jacques), 226  
Montaigne (Michel de), 27, 28, 31–33, 39, 40, 46, 50, 53  
Montchrestien (Antoine de), 38  
Montesquieu (Charles-Louis de), 87, 88, 101–105, 108–110, 114  
Montesquiou (Robert de), 189  
Monteverdi (Giuseppe), 67  
More (Thomas), 32  
Moréas (Jean), 172, 173, 176–180, 183  
Moreau (Gustave), 188–190  
Morce (Charles), 175  
Murger (Henry), 156  
Musset (Alfred de), 127, 131, 132, 135–139

## N

Napoléon III (voir aussi Bonaparte Louis-Napoléon), 132  
Nerval (Gérard de), 13, 18, 131, 132, 135, 138, 180, 208  
Nicole (Pierre), 84  
Niderst (Alain), 59, 60  
Nimier (Roger), 212  
Nodier (Charles), 131, 133, 135, 180  
Noudelmann (François), 218  
Novalis (Friedrich von Hardenberg, dit), 21

## O

Ors (Eugenio d'), 22, 23, 48, 94  
Oster (Christian), 224  
Ovide, 17, 34, 41, 42, 58

## P

Palestrina (Giovanni Pierluigi da), 67  
Pascal (Blaise), 76, 78, 81, 84, 221  
Péguy (Charles), 212  
Peletier du Mans (Jacques), 40  
Pellissier (Georges), 9, 20

Péret (Benjamin), 203, 205  
Pergolèse (Jean-Baptiste), 118  
Perrault (Charles), 18, 73, 80, 85  
Perrault (Claude), 82, 90  
Pétrarque (Francesco Petrarca, dit), 28, 29, 32–34, 37, 41, 43, 44, 46  
Peyre (Henri), 11, 75, 95, 190, 195  
Philippe d'Orléans (dit Le Régent), 80, 104  
Pic de la Mirandole (Jean), 34, 39, 46  
Picasso (Pablo), 201, 214  
Pichois (Claude), 133, 146  
Pieyre de Mandiargues (André), 203  
Pigalle (Jean-Baptiste), 117  
Pinget (Robert), 207  
Pizan (Christine de), 32  
Platon, 28, 36  
Plaute, 17  
Plutarque, 37  
Poe (Edgar), 18, 172, 174, 176, 188, 189  
Pogge (Poggio Bracciolini, dit le), 28  
Pollock (Jackson), 200  
Pompadour (Antoinette Poisson, marquise de), 111  
Ponge (Francis), 206  
Poussin (Nicolas), 21, 66, 75, 90  
Prévert (Jacques), 202, 203  
Prévost (Antoine-François, abbé), 87  
Properce, 42  
Proust (Marcel), 163  
Puget (Pierre), 67  
Puvis de Chavannes (Pierre), 191  
Pynchon (Thomas), 220, 222, 223

## Q

Queneau (Raymond), 202  
Quentin de La Tour (Maurice), 117  
Quesnay (François), 110  
Quinault (Philippe), 10, 67, 82, 91

## R

Rabelais (François), 25–27, 29, 31–33, 35, 36, 43, 46, 141  
Racan (Honorat de Bueil, marquis de), 75, 81  
Racine (Jean), 7, 10, 17, 51, 65, 71, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 85, 91, 92, 126, 131  
Rameau (Jean-Philippe), 118  
Rancillac (Bernard), 226  
Raphaël (Raffaello Sanzio, dit), 52  
Rapin (René), 75, 77, 78, 80  
Raymond (Marcel), 21, 53, 55  
Raynal (Guillaume-Thomas, abbé), 103, 112  
Redon (Odilon), 189, 190  
Régnier (Henri de), 146, 172, 174, 186  
Régnier (Mathurin), 58  
Renaudet (Augustin), 46  
Ricardou (Jean), 207  
Richelieu (Armand Jean du Plessis, cardinal de), 54, 64  
Rico (Francisco), 25, 31, 34, 46  
Rimbaud (Arthur), 18, 172, 176, 178, 180, 182, 185, 204, 208  
Rincé (Dominique), 179  
Robbe-Grillet (Alain), 207–209, 224  
Robert (Hubert), 133  
Rodenbach (Georges), 179, 184, 186  
Rohou (Jean), 76, 95  
Ronsard (Pierre de), 27, 28, 32, 33, 37, 40, 41, 43–45, 75, 94, 193  
Rosny (J.-H.), 162  
Rosset (François de), 54, 55  
Rostand (Edmond), 11, 138  
Rotrou (Jean de), 54, 62, 63  
Roubaud (Jacques), 224  
Rousseau (Jean-Jacques), 22, 53, 60, 74, 101, 103, 105, 106, 110–112, 114, 117–119, 125, 133, 153, 164, 178  
Rousselot (Jean), 213

Rousset (Jean), 14, 19, 49, 50, 53, 64, 72, 208

Rubens (Pieter Paul), 54, 66, 141

Rude (François), 141

## S

Saint-Amant (Marc-Antoine Girard de), 48, 58, 59, 81

Saint-Just (Louis-Antoine de), 103

Saint-Martin (Louis-Claude de), 115, 116, 133

Sainte-Beuve (Charles-Augustin), 11, 131, 135, 136, 138

Sand (George), 129, 131, 136, 141, 142, 149, 153, 155

Sarrasin (Jean-François), 66, 76

Sarraute (Nathalie), 206–209, 224

Sartre (Jean-Paul), 203, 205–207

Satie (Érik), 192

Scarron (Paul), 54, 58, 61, 64

Scève (Maurice), 32, 37, 197

Schelling (Friedrich Wilhelm von), 128, 129

Schérer (Edmond), 155

Schlegel (Friedrich), 21, 74, 126, 134

Schopenhauer (Arthur), 174, 186

Scott (Walter), 136, 147, 148, 153

Scudéry (Madeleine de), 54, 58, 60, 63, 65, 66

Sébillot (Thomas), 40, 73

Sedaine (Michel-Jean), 112

Segrais (Jean Regnault de), 84

Sénac de Meilhan (Gabriel), 133

Senancour (Étienne Pivert de), 131, 134

Sénèque, 37, 77

Serreau (Geneviève), 209, 211

Serreau (Jean-Marie), 209

Sérusier (Paul), 191

Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de), 79, 80, 83, 84

Shakespeare (William), 18, 22, 51, 74, 125, 126, 131, 136, 141, 173

Shelley (Percy Bysshe), 20  
Simenon (Georges), 14, 213  
Simon (Claude), 207, 208, 224  
Sophocle, 126  
Sorel (Charles), 61  
Souiller (Didier), 49, 52  
Soulages (Pierre), 214  
Soupault (Philippe), 202, 203, 205  
Spitzer (Leo), 67  
Sponde (Jean de), 48, 51, 52, 54, 57  
Staël (Germaine de), 74, 126, 131, 134  
Staël (Nicolas de), 214  
Stendhal (Henri Beyle, dit), 51, 74, 87, 126,  
131, 132, 136, 150, 152, 153, 155, 156,  
160, 212, 213  
Strabon, 30  
Sue (Eugène), 132  
Sully Prudhomme (René François  
Prudhomme, dit), 139  
Supervielle (Jules), 213  
Swedenborg (Emanuel), 115, 116, 128, 133

## T

Taine (Hippolyte), 150, 151, 155, 161, 167  
Tarde (Gabriel), 12, 15–17  
Tardieu (Jean), 210, 211  
Tasse (Torquato Tasso, dit le), 73  
Tencin (Claudine Guérin de), 102, 109  
Théophraste, 17, 85  
Thevet (André), 27, 33  
Thierry (Augustin), 136  
Tibulle, 42  
Todorov (Tzvetan), 16, 123  
Tolstoï (Léon), 172  
Torelli (Giacomo), 62, 63  
Tourgueniev (Ivan), 172  
Toussaint (Jean-Philippe), 224  
Toynbee (Arnold), 219  
Turgot (Anne Robert Jacques), 105, 110  
Tyard (Pontus de), 37, 40  
Tzara (Tristan), 202

## U

Urfé (Honoré d'), 54, 60

## V

Valéry (Paul), 22, 127, 183, 184, 186, 199  
Van Tieghem (Paul), 129  
Vaugelas (Claude Favre de), 79, 81, 82  
Verdi (Giuseppe), 20  
Verlaine (Paul), 139, 172, 173, 176, 178,  
182, 183, 187–189, 192, 194  
Vian (Boris), 211  
Viau (Théophile de), 48, 51, 54, 58, 81  
Vicaire (Gabriel), 188  
Viel (Tanguy), 224  
Vigarini (Carlo), 64  
Vigarini (Gaspare), 64  
Vigny (Alfred de), 131, 132, 135, 136, 173  
Villiers de l'Isle-Adam (Philippe-  
Auguste), 172, 178, 181  
Virgile, 51, 58, 73, 77, 85, 86, 92, 186  
Vitrac (Roger), 202–205  
Vivès (Jean Louis), 34  
Vivonne (Catherine de, marquise de  
Rambouillet), 54, 64  
Vlaminck (Maurice de), 214  
Voiture (Vincent), 59, 65, 66  
Volney (Constantin-François de), 133  
Voltaire (François-Marie Arouet, dit), 9,  
10, 18, 48, 73, 100–106, 109, 110, 112–  
115, 117, 119, 120  
Vonnegut (Kurt), 223  
Vouet (Simon), 67

## W

Wagner (Richard), 20, 132, 172, 174, 181,  
192  
Wallace (David Foster), 223  
Warhol (Andy), 226  
Watteau (Jean-Antoine), 21, 87, 117, 183  
Weisgerber (Jean), 87–89  
Wellek (René), 127, 128

Wilde (Oscar), 175, 179

Wright (Frank Lloyd), 220

## Y

Yamasaki (Minoru), 225

## Z

Zola (Émile), 151–153, 155, 159–165, 172,  
179