

LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE

RAPIDE PANORAMA DE L'HISTOIRE DU ROMAN

1. QU'EST-CE QU'UN ROMAN ?

- Genre populaire

→ n'a pas toujours été le cas (longtemps critiqué, contesté)

→ a conquis sa légitimité au cours des 2 derniers siècles

- Genre hégémonique et impérialiste, « conquérant »

→ Place dominante dans le champ littéraire aujourd'hui. Auparavant c'était la poésie et le théâtre qui restaient en tête. Le roman a su prendre le pas sur les rivaux (impérialiste). Il s'approprie les autres discours mais les contamine aussi, comme les biographies qui sont souvent romancées. Ou la « story-telling » communication qui se base sur le roman, ex : en pub on raconte l'histoire du produit. Le roman puise dans les autres types de discours, comme Zola et le roman naturaliste qui emprunte beaucoup au discours médical. Ce qui lui confère une capacité d'assimilation.

→ Renversement historique

- Genre protéiforme réinvention perpétuelle

- Capacité d'assimilation

→ cf. circulation des discours : le roman *s'approprie/contamine* le discours d'autres genres

→ Migration des structures romanesques : biographie, *story-telling*, etc.

→ Investissement de discours philosophiques, historiques, scientifiques (...) dans le roman

- Capacité de renouvellement ↔ permanence sur la scène littéraire et via les contacts avec les autres discours (cinéma)

- Genre « caméléon »

Ccl : spécificité = **indétermination** >> déboires des théoriciens

1.1. LES CARACTÉRISTIQUES DU ROMAN (INDICATIVES, NON DÉFINITOIRES)

A) ... EST UNE ŒUVRE EN PROSE

→ ≠ poésie, *a priori*

→ NB : il existe des romans en vers (cf. Moyen Âge ; Pouchkine ou Byron au XIX^e ; Christoph Ransmayr en 2008, avec *La Montagne volante*)

Ce n'est pas un critère déterminant ou suffisant.

B) ... EST UN GENRE SANS FORME PRÉÉTABLIE

→ Pas de modèle antique que le théâtre et la poésie peuvent se reposer sur des traités antiques : ni règles ni traités... l'auteur invente ses propres règles

→ Genre ouvert, libre

→ Hétérogénéité structurelle

→ Certains romans constituent une sorte de modèle qu'on va imiter et parodier qui constitueront des sous-genres (roman sentimental, policier, historique,...)

C) ...RELÈVE DE LA FICTION

→ Un roman n'est ni vrai ni faux, la question de la vérité ne se pose pas à son propos car il crée sa propre vérité, invente son propre monde indépendant du notre.

→ Question du *vraisemblable* (le « potentiellement vrai »)

→ Réalité = monde « possible »

→ cf. « mentir vrai » (Aragon) ; « fiction mimant la réalité (Butor) ; « vérité par le mensonge » (Vargas Llosa)

→ Le roman n'est donc pas une copie du réel mais il entretient des liens particuliers plus ou moins proches avec le réel

→ Un roman n'est pas fait de choses mais de mots.

Ex : le réalisme c'est-à-dire qu'il produit une illusion de réalisme. Le romancier va créer des situations pour lesquelles il n'y a pas nécessairement de modèles dans la réalité. C'est-à-dire qu'il va travailler sur le vraisemblable, c'est ce qui pourrait ou qui aurait pu arriver. (EX : diapo). Mais selon les conventions du genre.

→ « pacte de lecture » (accord tacite) + « suspension consentie de l'incrédulité »

D) ...RACONTE UNE HISTOIRE

→ Comment le romancier parvient-il à nous faire croire à la réalité de son univers narré ?

→ Importance de la LOGIQUE NARRATIVE (capacité du romancier à organiser sa matière, et de jouer en particulier sur le temps de la narration)

→ C'est-à-dire ménager les moments de tensions, les moments de cires, un dénouement

→ Suspense/ « page tourner »

→ Le roman ce n'est pas une simple énumération d'évènements, de personnages. Il organise tout pour que ces évènements prennent sens à la fin. Le romancier est un maître du temps.

Travail sur le temps

• Travail sur la chronologie (cf. roman-feuilleton du XIX^e)

Retour en arrière (*flashback*/analepse) ou anticipation (*flashforward*/prolepse). Genre roman-feuilleton. Roman qui paraît chaque jour en pièces détachées. (Les mystères de Paris d'Eugène Sue). Régulièrement le romancier doit faire le point.

• Travail sur le rythme (modifications du tempo de la narration)

Trois temps : de l'aventure, de la narration et de la lecture.

Ellipses (Temps de l'histoire = n quand temps du récit = \emptyset): un blanc chronologique, trous dans l'histoire certains éléments de la narration sont passés sous silence

Sommaires (TR < TH): le narrateur condense en quelques lignes/pages des faits de longue durée. Degré intermédiaire d'accélération

Pauses (TH < TR ou TH = \emptyset quand TR = n): ralentissement du rythme de la narration, souvent au profit de descriptions (cf. exemple du nouveau roman).

Scènes : (TR = TH) : adéquation du rythme de la narration à celui de l'histoire. Cf. dialogues, discours direct. C'est un terme emprunté au monde du théâtre qui est un fragment dialogué dans le roman qui donne l'impression de direct.

→ Nb : certains romanciers se plaisent à aller à rebours des attentes surtout au 20^e S et cherchent à bouleverser l'ordre traditionnel du roman (bouversement de l'ordre et des schèmes chronologiques traditionnels) > Lecture + active, critique ; parasitage des procédures d'identification

Ex : rétro-narration (Martin Amis, *La Flèche du temps*) Inversion de la flèche du temps. Il pousse l'absurde jusqu'à penser que le Héros rajeunit, parfois même les dialogues sont à l'envers. Roman « à rebours ». Une même histoire peut être racontée sous des modes extrêmement divers.

E) ...PRODUIT UN EFFET PARTICULIER SUR LE LECTEUR

→ Effets de la lecture (réception)

→ Usages et dangers du roman

→ Pourquoi lit-on des romans ?

- *Besoin anthropologique* (élargissement de notre champ d'expérience) besoin de s'inventer un autre monde qui n'est pas le monde dans lequel il vit, de rêver. Le roman permet de vivre d'autres vies et d'élargir notre champ d'expériences
- *Comblement de frustrations, insatisfactions* (cf. Vargas Llosa « Dans l'embryon de tout roman frémit une insatisfaction, palpite un désir inassouvi »)
- *Instruction* (comprendre le monde, donner sens à l'expérience humaine) cf. Ricœur le romancier raconte pour donner une signification à l'expérience humaine
- *Emotion/plaisir/effets proprement physiques*. Parfois il provoque simplement un plaisir de lecture. (Méfiance, critique, censure.)

> Méfiance, critique et censure (le roman met en danger l'équilibre des « âmes sensibles »)

→ Pouvoirs et dangers de la lecture

↳ ! Devient un des motifs privilégiés de la littérature romanesque (cf. *Madame Bovary* ; *Don Quichotte*)

RÉSUMÉ :

- Œuvre en prose
- Ø règles fixes
- Fiction
- Narration
- Genre potentiellement suspect et « dangereux »

Roman = rencontre, à un moment historique et culturel donné, d'une forme ou d'un ensemble de traits distinctifs (structure) avec une matière (thématique ; imaginaire)

2. QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES

NOTION D'HISTOIRE LITTÉRAIRE.

C'est une discipline qui n'a pas une bonne réputation, c'est une science évolutive qui n'est pas une donnée définitive et qui se modifie au fur et à mesure que l'on va progresser dans le savoir. Par exemple Diderot est très mal connu pendant longtemps, l'ensemble de son œuvre romanesque n'était pas connue au XVIII^e. C'est une science qui est née assez tardivement, lors de la seconde moitié du XIX^e et qui va se développer dans un milieu donné qui fonctionne avec un certain type de regard sur la vie et sur l'art. On va avoir une vision qui va être conditionnée par des raisons morales, esthétiques et idéologiques qui vont faire le tri entre chef d'œuvres et ratés. Ils auront des considérations qui feront appel aux valeurs d'une époque. Certains sous genre sont acceptable de nos jours mais ont longtemps été étouffés, par exemple: le roman libertin ou le Marquis de Sade.

2.1. À L'ORIGINE

- Pas de roman à proprement parler durant l'Antiquité
- Certains textes antiques (ex. le *Satyricon* de Pétrone) présentent des caractéristiques romanesques MAIS les étiqueter « romans » = anachronisme
- Pas d' « art du roman », absence de modèle antique > conditionne l'évolution du genre

2.2. AU MOYEN AGE

2.2.1. À PARTIR DU XII^e SIÈCLE, EN FRANCE

- Au départ, 'romanz' : forme linguistique (langue vulgaire vs latin) Cette acception va rapidement se modifier. Et au milieu du siècle le terme romanz désignera tout texte écrit en langue romane. (cf. romancier = traduire du latin vers le français)
- Le roman traduit la perception individuelle d'une réalité collective. Les arts, dont la littérature, entretiennent des relations étroites avec le contexte dans lequel elle s'explique. Le roman ne connaîtra pas la même évolution selon le pays où l'on se trouve même si il existe des convergences. Ces différences viennent du fait que les pays ne vivent pas les mêmes choses au même moment. > subit l'influence de l'évolution sociale, des mentalités et bouleversements historiques
- cf. société du XII^e en mutation. Le premier roman apparaît dans une société qui voit une certaine pacification des états et une importance prise par les femmes dans une certaine strate de la population.
- >> Apparition d'un nouveau genre littéraire, qui correspond davantage à cette nouvelle société et s'adresse à l'**individu**
- Roman en vers, au départ (//épopée) Toute cette mutation sociale va favoriser l'apparition d'un nouveau genre littéraire le roman qui s'adresse plus au cœur du lecteur que ne le faisait l'épopée qui était le grand genre de l'époque et qui s'adressait à la collectivité.
- Roman vs épopée (grand genre narratif prédominant jusqu'alors)
< S'adresse à l'individu (~épopée véhicule des émotions essentiellement collectives)
< Lu (et plus chanté)

<récits d'aventure (vs faits héroïques exclusivement)

<fonds de merveilleux

<grande place accordée à l'amour

- Notion d'originalité non porteuse > récurrence de thèmes et d'épisodes (la fausse morte, la séparation tragique des amants, les combats singuliers, etc.)

- Monde inventé = souvent idéalisé (réel mis en scène = transposition de la réalité)

> Le genre apparaît vite comme suspect (les moralistes accusent le roman de « mentir » et de s'écarter de la vraisemblance)

NB : L'histoire du roman européen // courbe sinusoïdale → mouvements de va-et-vient entre excès de réalisme et invraisemblance

- L'histoire du roman européen pourrait se résumer à une courbe sinusoïde, on a une tendance à s'échapper du réel, et puis on va essayer de revenir coller au réel. Et ainsi de suite.

- Le roman a 3 sources d'inspiration principales :

- *Premières, sources antiques : c'est la mythologie. Les grands mythes de l'antiquité sont transposés dans la fiction romanesque.

- *Deuxièmement les sources orientales et indiennes. Exemple le cycle des 7 sages de Rome.

- *Et troisièmement les sources celtiques et les matières de Bretagne. Les sources inspirées de la mythologie celtique et anglaise.

2.2.2. XIII^e SIECLE : LA PROSE CONQUIERT LE TERRITOIRE ROMANESQUE

Le roman en vers va se transformer assez rapidement suivant la société et les pratiques de lectures. Au XIII^e,

- La prose va apparaître progressivement dans le roman, et deviendra vite l'expression naturelle du roman.

- Elle apparaît comme la manière la plus naturelle de s'exprimer.

Le rapport à l'acte de lecture lui-même va également se modifier, comment lit-on ?

Dans un premier temps, les textes et les épopées sont fait pour être lues et chantés à hautes voix. Très vite ces romans ne seront plus à haute voix ils commenceront à être lue murmurée, donc ce rapport à la lecture devient de plus en plus individualisé.

- Lire un roman pour soi est assez neuf dans ces sociétés. Ce qui peut expliquer la déception de l'adaptation cinématographique des romans.

- On continuait à écrire en vers, car ça permettait de retenir plus facilement et donnait un rythme plus aisé à la lecture orale. La prose paraît beaucoup plus proche de la réalité.

- Dans ces romans en prose on va trouver plus ou moins le même thème et on va les adapter. Les romans de chevalerie.

La bourgeoisie qui va essayer de se retrouver dans une forme romanesque différente que celle de la chevalerie.

2.2.3. XIV^e-MOITIÉ DU XV^e

Cette période va continuer à voir la progression de la prose.

Le roman d'aventure reste le genre à la mode mais on va voir aussi l'influence de traduction. On va commencer à traduire des œuvres, notamment de Boccace et le « Décaméron ». Donnera le modèle des histoires enchâssées.

A la même période commence à se développer la Renaissance.

2.3. RENAISSANCE

Appelée Rinascimento en Italie. Il s'agit d'un phénomène d'abord italien. La redécouverte de la culture antique.

A cette époque, en Italie les écrivains, les érudits, les philosophes vont découvrir cet héritage. Pourquoi l'Italie ? Proximité avec les vestiges du monde antique ainsi que période d'essor économique pour l'Italie et donc on voit apparaître des mécènes.

Et également l'immigration des savants grecs qui vont fuir Byzance et trouveront refuge en Italie, apportant avec eux leur bagage culturel.

Roland furieux (Orlando furioso, 1516 - 1532)

Œuvre énormément copiée parfois même parodiée. Œuvre de l'Arioste. C'est Roland, preux chevalier paladin de Charlemagne, furieux dans le sens fou. Il a perdu la raison car il est amoureux d'une femme qui ne l'aime pas. Un de ses amis, Astolfe, doit aller récupérer sur la lune la raison de Roland qui est dans un flacon.

Il s'agit encore d'une épopée en vers mais celle-ci présente déjà de nombreux traits romanesques.

- Œuvre destinées à être lue.
- Narration d'intrigue extrêmement complexe. I
- I mélange des aventures guerrières mais il y a aussi de l'amour.
- Mélange des tons, des registres.
- Généralement l'épopée est caractérisée par l'unicité de ton. Les thèmes présents ici seront appelé à une grande postérité, notamment en peinture jusqu'au 19^e. (Ingres).

- En France.

A cette époque, elle connaît d'importantes transformations politiques, économiques, sociales. Ce qui est intéressant c'est cette modification dans le rapport et la conception qu'on a de l'humain. Il se trouve à la sorte des préoccupations.

On y observe également un retour d'une royauté centraliste. L'imprimerie constitue une avancée capitale pour l'histoire de la littérature et des idées. On voit accroître l'intérêt du public pour les littératures étrangères, qui sont de plus en plus traduites et qu'on connaît par les voyages.

Il s'agit également d'une période de guerre de religions intenses. On va assister à une séparation de la bonne société du reste du monde.

Il y a évolution du genre romanesque. A cette époque on a une passion pour les longs romans, ce sont toujours les romans de chevalerie qui ont la côte, mais ça sera le tour des romans sentimentaux à la fin du siècle.

C'est une période où on voit renaître la fascination pour le monstrueux, l'étrange. Les pseudosciences sont perçues comme des moyens pour connaître le monde. C'est à cette époque que le roman devient un genre moderne il se détache du moyen-âge. Il met en scène qqch qui est une mise en scène du réel et en même temps un lieu d'évasion.

- Le Roman, genre moderne.

On met en scène des personnages romanesque qui ont une conception romanesque du monde ; l'amour tient une place de choix.

On peut distinguer deux grandes tendances dans les romans. Soit dépeindre un monde idéal, coupé de la réalité. D'autre part une tendance qui va développer une étroite

connexion avec le monde réel qui nous entoure. Par Rabelais et Servantes. XVI^e siècle tournant car on voit l'apparition d'un roman moderne. Le premier théoricien Mikhaïl Bakhtine va s'intéresser à ce tournant important qu'est le XVI^e et l'émergence du roman moderne.

Roman médiéval	Roman « moderne »
monde idéal	société contemporaine (monde familial dépeint dans son aspect matériel et quotidien)
ancré dans le passé	ancré dans le présent
héros parfait, preux chevalier (porte-valeurs d'une société)	héros problématique/complexe (parfois de basse extraction)
<i>monologique</i> (unité) →le roman donne à entendre une voix unitaire, autoritaire, sur un ton égal	<i>polyphonique</i> (diversité) →le roman donne à entendre plusieurs voix, qui expriment des points de vue sociaux ou idéologiques divers →parfois aussi : confrontation de niveaux de langage
centralité du point de vue	relativité des points de vue (l'un ne prend pas forcément le pas sur l'autre)
élevé, sérieux	parodique (cf.cap. du roman à tourner en dérision d'autres genres, textes, oeuvres ; détournement)

György Luckács, théorie du roman (1920) il appelle le roman moderne le roman réaliste.

Roman médiéval	Roman « réaliste »
sociétés fermées, répondant aux attentes aristocratiques	sociétés modernes, ouvertes, évolutives, moins figées
héros = <i>type</i>	héros = individu
cadre conventionnel	cadre réaliste < description scrupuleuse

Ce sont Cervantès et Rabelais qui vont incarner cette évolution.

Rabelais est une figure symbolique. On y trouve une parodie du roman médiéval. La polyphonie et le réalisme parfois jusqu'à la trivialité. Il y a chez lui l'ensemble des orientations de la littérature de cette époque-là. Il recueille l'héritage médiéval mais le transforme. Il y a l'encyclopédisme, cette volonté de toucher à tout. Curiosité pour l'étrange, l'ailleurs. Ce n'est pas un ouvrage qu'on prend pour se distraire il y a une dimension du bon gros rire salubre qui relève lui aussi de l'humaine.

2.4. L'AGE BAROQUE (APPROX. 1594-1661)

Période particulièrement originale.

- Ils veulent exalter le « sublime des âmes », de voir au-delà des apparences et transfigurer la réalité par le style. Le réel est déjà assez laid comme ça donc on va essayer de s'élever.
- Lien romanesque et l'artifice de l'expression. Le rapport entre ce qui est dit et la manière de le dire est fondamental.

Ce sont des textes qui ne correspondent plus à notre vision de lecture du roman. On a des dialogues stylisés, extrêmement pompeux. Contradiction considérable entre dire vrai et bien dire.

C'est un âge qui croit aux règles, on ne fait que ce qui est prescrit. Alors qu'on n'a pas de règles de l'antiquité.

Le roman deviendra une sorte d'épopée en prose (on en transposera les règles).

- Volonté de transformer le genre romanesque en une pratique artistique extrêmement réfléchie, extrêmement artificielle. Il va s'enfermer dans l'artifice et la convention. Il va s'éloigner de la vraisemblance.
- Thématique assez variée on poussera jusqu'à l'in vraisemblance le thème des amours chaste et impossible. La nouvelle mode des histoires tragiques. Jusque l'a on avait peu exploité la pastorale (un milieu de berger) mais cela deviendra le grand roman du baroque.

2.4.1 LE ROMAN PASTORAL

C'est en Italie que se trouvent les premiers du genre.

L'histoire se déroule dans un cadre champêtre avec des bergers, des moutons, et de l'amour.

Modèles européens.

Cela s'adresse à un public qui en a marre des épopées et compagnies et qui aspire à la recherche de raffinement et a un cadre plus pacifique.

Arcadia de Sannazaro, mélange de prose et de vers.

Diana par De Montemayor. Successeur célèbre de l'*Arcadia*. Avec un début de polyphonie.

Galatea par de Cervantès, qu'il considérait lui-même comme son chef d'œuvres.

The Arcadia par Sir Philip Sidney.

En France, ce roman pastoral n'aura pas d'énorme succès, il y a surtout de la traduction et peu de production française, ou alors dans d'autres arts comme le théâtre, l'opéra, la peinture

Il y en aura tout de même un, L'ASTREE, d'Honoré d'Urfé (1607 – 1627)

Pourquoi un tel succès ?

- Peut-être une dimension compensatoire, on veut se détourner d'une réalité difficile. L'auteur va transposer la France contemporaine dans la Gaule bucolique.
- Il y a une sublimation des désirs.
- Ce roman a quand même quelque chose de moderne. Ça a beau se passer dans une époque lointaine, les personnages ont un langage et des préoccupations du XVII^e.
- Idéal de comportement et raffinement des mœurs que l'on diffuse à travers la société, comme un petit manuel du savoir vivre.

2.4.2. LE ROMAN HEROÏQUE OU « PRECIEUX »

Type de roman qui se développe un peu après l'Astrée. Il apparaît dans le contexte des salons du XVII^e S.

- Ce roman est impensable hors d'un contexte socioculturel bien précis. Le salon c'était un lieu très important de discussion et de fabrication de la littérature, lieu de réunion et de conversation qui prend place dans l'hôtel d'une femme de la haute société. Se réunissent les élites sociales et des écrivains. Chacun a à gagner dans la fréquentation de l'autre. Les écrivains y gagnent à trouver des mécènes potentiels. Ça lui permet aussi de faire des tests de ses œuvres avant de les sortir.

- On y crée aussi de la littérature car toutes ces personnes se livrent à des activités d'écritures collectives et d'esprit. Ce qui explique la taille de certains ouvrages car ils sont le produit d'une écriture collective.

- Mlle de Scudéry.

On lisant ces livres on apprend le savoir-vivre mondain qui s'y discute aussi.

Caractérisé par la délicatesse, l'idéal esthétique de distinction, le raffinement des relations amoureuses, revendications sur la place des femmes, souci d'un langage châtié.

Les critiques en parleront pour dire qu'il s'agit de préciosité pour s'en moquer.

- La préciosité.

Molière, les précieuses ridicules (1659). Il y a aussi des dictionnaires pour comprendre les romans précieux. Artamène ou le Grand Cyrus (1649-1653) roman précieux de 13.000 pages. Ou encore Clélie, histoire romaine (1654-1660) qui nous a laissé la carte du pays tendre.

Les lecteurs s'en lasseront assez vite.

-Notamment à cause du caractère artificiel. Cela provoquera des réactions.

-Il y aura aussi des facteurs politiques (l'échec de la Fronde, la centralisation culturelle à Versailles).

--Les salons c'est les lieux privilégiés de ces nobles qui ont raté la Fronde. Les salons déclineront à cause de Versailles, Louis XIV aime la musique et privilégie cet art.

Facteurs sociaux avec la montée de la bourgeoisie dans les villes. Ne se retrouve pas dans cette littérature et donc elle va réclamer un autre type de roman qui répond mieux à ses attentes. On verra donc apparaître des romans parodiques qui se moqueront des romans précieux.

2.4.3 LE ROMAN PICARESQUE

Genre qui apparaît en Espagne durant la seconde moitié du XVI^e S.

Le roman qui lancera cette mode c'est « La vida de Lazarillo de Tormes », un texte anonyme assez bref datant de 1554.

- Picaresque est un terme qui pourrait être traduit par coquin. C'est une espèce de personnage de basse classe qui va essayer de faire son chemin de la vie.

- C'est un roman écrit à la première personne, un personnage qui donne son point de vue sur la réalité.

- Ce qui est moderne aussi c'est que le personnage est plutôt une espèce de marginal. Il est souvent mendiant, voleur, tricheur, parfois tout ça en même temps, plutôt appelé anti-héros aujourd'hui.

Il est aussi caractérisé par sa ruse. Il s'en sort toujours, et très souvent au dépend de ses maîtres ou du clergé.

- Ce genre a un ton assez anticlérical.

- Mais tout n'est pas rose pour le picaresque il est confronté aux difficultés de l'existence telles que le froid, la faim, la misère.
- Il y'a une espèce de retour au corps. Idée de subjectivité. Tout se passe dans le monde contemporain.
- La structure est épisodique, roman à tiroirs. La fin est ouverte, le personnage continue sa route. Ton trivial, satirique.

Exemple Guzmán de Alfarache et la vie de l'aventurier Don Pablos de Segove.

En Angleterre

Le voyageur malchanceux de Thomas Nashe. « Romans de gueuserie » English Gusman. Moll Flanders (The Fortunes and Misfortunes of the Famous Mall Flanders)

Allemagne

Les aventures de Simplicius Simplicissimus de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen

En France

L'histoire de Gil Blas de Santillane de Alain-René Lesage

Don Quichotte

C'est un piège pour les adaptateurs. Livre de Cervantès et paru en deux parties. Il est devenu tellement familier qu'on parle de donquichottisme pour définir un personnage un peu idéaliste qui s'attache à défendre des idéaux de justices et qui n'a pas les pieds sur terre.

- C'est un hidalgo (un gentilhomme).
- Il y a aussi une dimension picaresque. Il va se prendre pour un noble chevalier partit sur les routes d'Espagne pour défendre la veuve et l'orphelin.
- Il confronte le monde des livres avec la réalité.
- Contre point, suivi par Sancho Panza, qui lui a le sens des réalités et qui essaye de ramener son maître vers la réalité la plus plate.
- Don Quichotte réinvente la réalité en fonction de ses lectures et qui doit en tirer les conséquences.
 - Il a énormément inspiré la peinture.
- On considère ce roman comme un tournant. Car il va consommer la rupture avec la littérature médiévale. Le roman nous montre la transition entre cet ancien monde est le nouveau monde.

Foucault dira que Don Quichotte est un personnage qui réussit à édifier sur les ruines du monde légendaire auquel il se réfère le monde ambigu dont il est le héros. Il pose la question de comment être un chevalier dans un monde sans héroïsme.

Mais ce roman fait aussi preuve de modernité

- Il y a une dimension parodique, Cervantès se moque de ces lectures chevaleresques qui ont rendu Quichotte fou.
- Dimension polyphonique.
- Dimension autoréflexive, il pose la question de comment ça se construit une histoire ou un roman.
- Question de la « puissance contagieuse de la littérature » (Paul Hazard).
- Place active et critique réservée au lecteur. Mise à nu des conventions romanesques.

2.5 LE ROMAN DE L'ÂGE CLASSIQUE

La Princesse de Clèves (1678) de Mme de La Fayette. (La Belle Personne (2008)).
Constitué par un trio : la princesse, son mari et un autre homme.

- A son époque les français se sont lassés des aventures invraisemblables, on cherche plus de naturel et de réalisme dans le roman.

- Quête de l'authenticité. Peu d'auteurs de roman revendiquent et utilisent ce terme, on utilise plutôt nouvelle ou histoire.

- Pour eux roman ça veut encore dire roman héroïque très romanesque.

Celui-ci est paru de manière anonyme à la base. La romancière est d'origine noble et elle devait garder de la réserve et le fait de mettre son nom sur un livre publié ce n'est pas bien. Puis on est d'abord aristocrate avant d'être écrivain.

- Vraisemblance.

Les héros sont des hommes ordinaires. Ça permet aussi au lecteur de plus s'identifier aux personnages.

L'intrigue est beaucoup plus simplifiée. Format beaucoup plus bref qu'auparavant.
Simplicité et sobriété classique.

- Évolution des formes et des mentalités.

Peinture de la passion coupable et destructrice (adultère).

Nouvelle relation à l'histoire, moins héroïque, plus intimes (« nouvelles historiques »).

Il est question de l'Histoire. Les rois et les reines, ceux qui font l'Histoire n'ont plus le premier rôle, ils ont un rôle de second plan.

On s'intéresse plus à l'histoire qu'à l'Histoire.

- Essor du roman à la première personne.

Toute cette évolution va générer un bouleversement dans les formes.

Ça peut être des pseudo-mémoires écrites par un personnage de fiction, peut-être aussi un journal, des lettres, récit de voyage, ... genre intime.

Procédé du manuscrit retrouvé que les romanciers vont utiliser pour faire passer leurs fictions pour des récits véridiques.

2.6 LE XVIII^e SIÈCLE : NOUVELLES FORMES, NOUVEAUX PUBLICS

- fin XVI^e-XVII^e : âge d'or du roman en Espagne (roman picaresque, *Don Quichotte*)

- XVIII^e : c'est l'Angleterre qui polarise les expériences modernes du romanesque

Le genre tombe en hibernation dans les pays du Sud de l'Europe

En Angleterre

→ émergence et essor d'un roman réaliste, moderne (*novel*)

→ *novel romance* (roman de type idéaliste, chevaleresque, héroïque)

→ *novel* = « roman bourgeois » (répond aux aspirations de cette classe sociale montante)

→ 2^e moitié du XVIII^e : développement de deux autres genres appelés au succès :

- roman gothique

- roman sentimental

→ >riche production romanesque pendant tout le siècle (!impact en France)

→ deux auteurs à succès, abondamment traduits et commentés en Europe :

- Sterne

- Richardson

En France

A. Période 1690-1715

→ pas de coupure nette entre le XVIIe et le XVIIIe

→ deux pôles de création romanesque :

- imaginaire romanesque, aventure, merveilleux (contes de fées), exotisme (1)
- tendance réaliste (2)

→ **tendance (1)** : ex. *Télémaque* (1699), de Fénelon

- voyages extraordinaires, merveilleux
- récit de formation, d'éducation
- modèle épique et baroque ressuscités + nouveauté du roman d'apprentissage

→ **tendance (2)** :

- monde quotidien
- ≠ idéal moral ou rêve de bonheur
- ≠ merveilleux, étrange
- héritage du picaresque (montre hommes en proie aux difficultés du quotidien)
- moins d'intérêt pour les sentiments que pour le libertinage
- genres exploités : roman de mœurs, roman comique, roman libertin

B. Période 1715-1760

→ épanouissement du genre malgré les critiques

→ période de réflexion théorique sur le roman, défendu comme un genre noble par les auteurs (traités, préfaces, essais)

→ volonté de peindre l'homme moderne dans une société évolutive, où les catégories ne sont plus étanches

→ mise en place de schémas > roman de l'ascension sociale

→ idée que le roman peut donner des leçons / enseignements moraux

Réflexion sur le roman et sur le réalisme du roman :

→ but = imiter la réalité

→ quête de réalisme

→ ! forme de réalisme qui ≠ simple négation du romanesque

≠ imitation brute du concret

→ > roman comme mode d'expression adapté au monde moderne

Forme

- prédilection pour la 1^{re} p.
- vogue du roman épistolaire
- accent mis sur la connivence avec le lecteur
- style qui se veut simple et naturel (vs. fioritures baroques)

Focus : le roman épistolaire en Angleterre

→ S. Richardson (1689-1761) : « maître d'oeuvre »

- *Pamela, ou la vertu récompensée* (1741)

- roman de type moral, édifiant (cf. éducation des jeunes filles)

- émergence d'un type de personnage : la jeune fille pure, belle et persécutée
- histoire convenue mais forme novatrice : inauguration du genre épistolaire en Angleterre
- réalisme subjectif
- monodie (voix de Pamela uniquement)
- phénomène éditorial
- >parodies (cf. Fielding)

- *Clarissa Harlowe* (1747-1748)

- polyphonie (voix de Anna, Clarissa, Lovelace, John)
- succès énorme
- influence importante sur le champ littéraire français (cf. trad. par l'abbé Prévost)

→oeuvres de Richardson = commentées par Diderot dans un *Éloge de Richardson* (1761)

> éloge des romans « qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien » contre le roman « tissu d'événements chimériques et frivoles »

> roman accède au statut de genre sérieux :

- complexité formelle
- raffinement dans la psychologie des personnages
- dimension morale et sensible des histoires racontées

En France

→A.-R. Lesage (1668-1647), *Gil Blas de Santillane* (1715-1735)

- bon exemple de roman réaliste façon XVIIIe
- image fabriquée de l'Espagne
- Espagne ≡ France de l'auteur
- réalisme = transposition fantaisiste d'une expérience

→L'abbé Prévost (1697-1763), *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1728-1731)

- questions métaphysiques sur la nature et le bonheur
 - mélange romanesque (aventures rocambolesques) et réalisme (atmosphères rendues)
 - peinture des conditions matérielles et morales dans lesquelles évoluent les personnages
- genres les plus représentés :

- roman de mœurs

→ancré dans le social

→peuple encore assez peu présent (sauf domestiques)

- roman sentimental

→tradition de la *Princesse de Clèves* + *Clarissa*

→ roman surtout pratiqué par des auteurs féminins

- roman libertin

→histoires de conquêtes amoureuses d'un ou de plusieurs personnages

→cf. Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782)

- roman philosophique (cf. philosophie des Lumières ; Montesquieu et Voltaire)

→J.-J. Rousseau (1712-1778), *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761)

- roman épistolaire

- identification du lectorat poussée à son comble / le lecteur s'adresse directement à l'auteur
- nouvelle sensibilité (préromantisme)
- sorte de *Princesse de Clèves* transposée au monde bourgeois du XVIIIe
- personnages ≠ êtres d'exception, aristocrates
- = personnes ordinaires par leur condition sociale mais héroïques par leur vertu, leur conception de la moralité (vertus familiales et quotidiennes de la bourgeoisie)
- naissance d'un nouvel héroïsme, celui du sacrifice à la morale et à la famille
- D. Diderot (1713-1784), *Jacques le fataliste* (posth. 1796)
- antiroman ; méta-roman
- roman qui va à rebours des règles traditionnelles, déconstruit le genre et met à mal l'illusion romanesque

Deuxième moitié du XVIII^e siècle

- succès toujours croissant
- traduction de romans étrangers, mode du roman anglais
- mode du roman sensible < Rousseau
- roman personnel ou roman du moi
- vogue du roman noir (<gothique anglais)

Tournant des Lumières (~1782-1815)

- Révolution et Empire, période stérile ? cf. consid. comme une période peu féconde du point de vue artistique
- croissance du lectorat (>> XIX^e : littérature → consommation de masse)

< progrès de l'alphabétisation

< naissance du droit d'auteur... les écrivains doivent rencontrer le goût du public

- catégories qui se maintiennent mais mélange des registres (hybridité)
- roman d'émigration (<facteur politique : de nombreux nobles fuient la France)
- intérêt pour le peuple (Restif de la Bretonne, Louis-Sébastien Mercier)
- romans urbains

2.7 XIX^e SIÈCLE : L'ÂGE D'OR DU ROMAN

CONTEXTE :

- ≠ siècle uniforme
- siècle marqué par de nombreux bouleversements, événements politiques
- transformations économiques et sociales (Révolution industrielle ; naissance d'un prolétariat urbain)
- découvertes scientifiques (progrès de la médecine expérimentale + de la psychologie expérimentale)
- >>> évolution du roman

2.7.1 LA PÉRIODE ROMANTIQUE

A. En Allemagne

- *Bildungsroman* (roman de formation) : // picaresque, mais avec une optique de perfectionnement

- J.W. von Goethe (1749-1832)
- *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-1796)
- *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), roman épistolaire
- « wertheromanie »
- impact sur la jeune génération romantique, phénomène social
- modèle moral et littéraire répondant aux attentes
- La génération Werther :

- *René* (1802), Chateaubriand
- *Oberman* (1804), Senancour
- *Les Dernières lettres de Jacopo Ortis* (1798-1802), Foscolo : dimension patriotique

B. En Angleterre

- Essor du roman historique
- Romantisme (goût pour le passé, le Moyen Age) + réalisme (goût pour la description)
- cf. Walter Scott = modèle (< *Waverley ou soixante ans plus tôt* (an., 1814) > série)
- nouveautés apportées par Scott :
 - premiers rôles donnés au peuple, non aux grands noms
 - héros moyen > identification
 - tension dramatique (cf. rebondissements, usage foisonnant du dialogue)
 - enchaînement narratif (cf. « théorie de la pierre qui roule »)
 - réalisme descriptif
- Sur ce modèle :
 - Alessandro Manzoni (1785-1873), *Les fiancés (I promessi Sposi)*, 1827)
 - Henri Conscience (1812-1883), *Le Lion des Flandres (De Leeuw van Vlaenderen)*, 1838)
 - James Fenimore Cooper (1789-1851), *Le Dernier des Mohicans (The Last of the Mohicans)*, 1826)

C. En France

- apparition tardive du romantisme
- ≠ « un » romantisme mais « des » romantismes
- Romantisme français < influence des romantismes anglais et allemand (rôle de l'émigration)
- cf. Germaine de Staël / Chateaubriand
- caractéristiques :
 - Épanouissement du lyrisme personnel, exaltation du moi
 - Communion avec la nature
 - Écrivain, intermédiaire privilégié entre un ordre supérieur et les autres hommes
- cf. Auteur-prophète, messianisme, mise en scène (! Victor Hugo) >> l'écrivain a de plus en plus conscience de son image (phénomène médiatique, construction)
- Idéalisme , rêve, mystère et fantastique
- Éloignement du réel

2.7.2 LE ROMAN-FEUILLETON

- ↔ Essor de la grande presse quotidienne: *La Presse* (1836) créée par Émile de Girardin
- Création d'un mode de diffusion du roman dans le but de fidéliser les lecteurs
- cf. « rez-de-chaussée »

- Roman « découpé » -> appât pour les abonnés
- « littérature industrielle » (Sainte-Beuve) :
 - production à la demande
 - lectorat populaire
 - forme et contenu déterminés par la finalité : plaire à un maximum de lecteurs
- grands noms :
 - Alexandre Dumas
 - Paul Féval
 - Eugène Sue, *les Mystères de Paris*
- caractéristiques :
 - effets dramatiques forts (< mélodrame)... rebondissements, action, etc.
 - esthétique du spectaculaire et du paroxystique (surenchère, exagérations)
 - héros très manichéens / personnages-types (jeune-fille persécutée, méchant criminel...)
 - Ex: *Rocamboles* de Ponson du Terrail (1829-1871) (84 romans entre 1850 et 1871)
 - art de la coupe, du suspense
 - alternance entre aventures et amours, critique sociale
 - mode de diffusion privilégié par le roman réaliste et naturaliste (cf. Zola, Balzac)

2.7.3. DU REALISME AU NATURALISME

- **Réalisme psychologique**

Stendhal (1743-1842)

-**Réalisme moral et social**

Balzac (1799-1850)

Maupassant (1850-1893)

- **Le naturalisme**

Zola (1840-1902)

Hors de France

En Scandinavie : le théâtre

-August Strindberg (1849-1912)

-Henrik Ibsen (1828-1906)

Russie

- Tolstoï (1828-1910)

- Dostoïevski (1821-1881)

-Réalisme plus intérieur encore

-Impact sur le symbolisme

2.7.4 LE TOURNANT DU SIECLE : LE ROMAN EN CRISE

- Symbolisme

- Réaction au courant réaliste

- Théâtre et poésie

- Roman? En Russie, *Petersbourg* (1916) d'Andreï Biély, en Belgique: *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges

Rodenbach

Un roman de la vie intérieure

-Influence de la psychologie expérimentale

-Maupassant (1850-1893)

- => réalisme intérieur

Henry James (1843-1916)

-Restriction du point de vue

-Personnage-relai -> reflector (miroir ou prisme) => WTF ?

-*Ce que savait Maisie*, 1897

Le monologue intérieur

-Edouard Dujardin (1861-1949), *Les lauriers sont coupés* (1888) (Dujardin, lauriers...Muahahahaha.)

-Arthur Schnitzler (1862-1931), *Mademoiselle Else*, 1924

-Virginia Woolf (1882-1941), *Les Vagues*, 1931

-Impact de la psychanalyse => Italo Svevo (1861-1928), *La Conscience de Zeno*, 1923

Vers le XX^e

-*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927 de Marcel Proust (1871-1922) (France)

-*Ulysse*, 1922 de James Joyce (1882-1941) (Irlande)

Caractéristiques

-Roman sans romanesque

-Le personnage est la conscience perceptrice du livre

-Vision originale du temps (cyclique pour Proust, dilaté pour Joyce)

-Nouveaux modèles structuraux : la musique

-Importance de l'écriture et du style

-Dimension spéculative

-Inachèvement

2.8. LE XX^e

- 2 guerres mondiales

- Questionnements

- Difficultés à écrire un récit objectif, d'une part, et à transmettre l'expérience individuelle, d'autre part

- Nathalie Sarraute (1900-1999), *L'Ère du soupçon*, 1956

- Ouverture sur d'autres continents et d'autres arts

THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENTLEMAN

LAURENCE STERN (1759-1767)

Une image qui pourrait illustrer ce roman : la trahison des images de Magritte, quel rapport ?

Ce tableau repose sur une contradiction apparente entre un objet représenté et le message verbal qui l'accompagne. Magritte cherche à montrer ici que, pas plus que les mots, les images ne sont la réalité. Presque toute l'œuvre de Magritte dresse un inventaire de l'incapacité des mots et des images de représenter la réalité.

Stern va casser l'illusion réaliste. On a un texte qui, comme Don Quichotte, met l'accent sur le processus même de la représentation. C'est un roman que l'on pourrait appeler **parodique**, on l'a aussi appelé ludique ou encore fantaisiste. Il va se moquer des prétentions du roman à imiter la réalité. Il ne va cesser de nous rappeler qu'on est en train de lire un livre, il va nous empêcher de nous immerger dans l'histoire. Il remet en cause le modèle du roman pseudo biographique. Il va nous rappeler que les mots ne sont que des mots.

Dans ce roman on retrouve des pages noires, des pages blanches, des pages marbrées et toutes sortes de petits dessins cabalistiques. Déjà matériellement c'est un livre qui pose problème et déstabilise le lecteur.

C'est pour ça qu'on a tendance à considérer ce livre comme un **anti-roman**, et surtout un roman qui consiste en une prise de conscience de la part du lecteur de la structure du roman en la malmenant, la détruisant.

Le sujet de ce roman c'est le roman lui-même comme genre et forme. Véritable questionnement sur ce qu'est le roman. Transgression des attentes du lecteur, qui est tout sauf passif, il mise sur l'intelligence et l'esprit critique de son lecteur.

1. LE CONTEXTE

1.1. L'APPARITION DU « NOVEL » EN ANGLETERRE

La seconde moitié du XVIIIe est une période de débat intense sur le roman, intense recherche aussi. C'est aussi une période importante pour l'Angleterre car c'est de là que viendront les plus grandes nouveautés sur le roman.

Sur le plan intellectuel, ce roman moderne s'inscrit dans la continuité de Locke auteur d'un essai sur l'entendement humain. Philosophie qui place l'individu et ses capacités au centre des préoccupations.

Sur le plan économique et social, c'est l'ascension de la bourgeoisie qui va mettre l'individu au centre de ses préoccupations, en tant que capable de réussir socialement. Le *novel* mettra l'accent sur un individu. Ce « nouveau » roman, va mettre l'action sur l'homme moderne dans la société moderne et va s'intéresser à sa vie intérieure et sa vie extérieure aussi. Quelques auteurs Daniel Defoe avec Robinson Crusoé ou Mol Flanders. Tobias Smollett, il est le traducteur anglais de Don Quichotte. La carrière d'un vaurien. Fielding qui écrit Tom Jones. Richardson.

Nouveauté. Dans le temps présent, analyse des mœurs, on analyse aussi le personnage psychologiquement qui sont plus riches, plus complets, qui s'écartent des grands stéréotypes des romans d'aventures et chevaleresque.

Ils cherchent à créer une fiction vraisemblable. C'est important que le lecteur s'identifie car le romancier a pour projet de donner une leçon de morale. Idée de modèle, d'exemplarité du roman.

1.2. L'AUTEUR : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES.

Né en Irlande mais fait ses études à Cambridge. Il y fait de nombreuses lectures, Locke, Rabelais, Montaigne, Cervantès (son auteur préféré). Va devenir pasteur et se lancera dans l'écriture de son roman. Il est aussi l'auteur d'un autre roman car Tristram Shandy aura beaucoup de succès. Récit de voyage « le voyage sentimental » sorte de transcription fantaisiste de son voyage en France et en Italie. Il mourra de tuberculose à Londres.

2. LE LIVRE

1759-1767. Il sera publié en plusieurs parties, œuvres amenée à évoluer. Ne l'a pas écrit d'une traite non plus.

2.1. RESUME

Livre sans histoire, sans intrigue. On peut au plus pointer quelques personnages et quelques grands axes. Storm va nous raconter l'absence de conditions qui permettent l'écriture d'un bon roman. Par exemple des personnages jeunes, simples, consistant, plein de bonnes volontés,...

Quand l'histoire commence le héros n'est toujours pas né, il ne naît qu'après la moitié du livre, déjà sorte d'entorse au modèle autobiographique. Il va nous décrire tout ce qui a présidé à sa conception.

Il est décrit comme avorton laid et plein de problème. On lui a écrabouillé le nez avec un forçet, son père est persuadé que tous les grands hommes ont un grand nez. Il est vulnérable à la castration. Doit faire pipi par la fenêtre qui est une fenêtre guillotine et hop un bout en moins.

Tous les autres personnages ont une obsession. Le père, Walter, obsédé par les traités sur les nez, il est persuadé qu'un enfant est déterminé par son prénom. L'oncle Toby c'est un militaire qui a participé au siège de Namur et il y a été blessé et s'attache à reproduire la bataille pour comprendre comment il a été blessé, il a perdu dans la bataille ses bijoux de familles. Problème quand il essayera de conquérir une femme.

2.2. PISTES D'ANALYSES.

2.2.1. L'INCIPIT.

Passage initial d'un texte narratif. C'est un lieu tout à fait important. C'est intéressant par sa fonction codifiante. Ça veut dire que le romancier va chercher à orienter la lecture en lui exposant ses codes. Y'a aussi une fonction informative, répondre aux principales questions, donner le contexte de l'histoire. Aussi dramatique, c'est la mise en route narrative du récit. L'incipit sert à programmer la suite du récit. Enfin il y a aussi une fonction séductrice, le but étant d'accrocher l'attention du lecteur, de capter son intérêt. Il

va se poser la question de comment commencer. Il va critiquer par là aussi toute sorte de début conventionnel de roman. C'est pseudo autobiographique. On ne commence pas par la naissance du héros mais à sa conception. Il va nous parler de toutes sortes de personnages qui gravitent autour du personnage, première entorse. Autre entorse, généralement on commence in medias res (au cœur de l'intrigue) on a un héros adulte qui est en pleine action et le narrateur va utiliser un flash-back. On a donc un début « ab ovo ». Il va vraiment remonter dans l'œuf et va raconter la conception.

La naissance est la condition même d'un roman centré sur un personnage. Ici il y a un contournement de cette habitude. Le personnage narrateur est plus un commentateur qu'autre chose au début.

2.2.2. LA STRUCTURE

a) Il va aller contre la linéarité de l'histoire racontée. Il fera l'éloge de la ligne serpentine. En général un récit est orienté en fonction de sa fin, le romancier en général sait où il veut en venir et il va distribuer la matière romanesque en fonction de cette fin. Storm lui ne va pas suivre cette logique mais va plutôt suivre la logique de la vie elle-même. C'est-à-dire on ne sait pas comment ça va finir n'ont ce qui va arriver. Il va donc écrire son roman comme si il ne connaissait pas la fin et faire comme si n'importe quoi pouvait arriver n'importe quand. Plutôt qu'une ligne droite, lui propose une ligne serpentine qui peut partir dans tous les sens. Il s'autorise à l'infini d'ajouter des événements imprévus. Cette espèce d'apologie de la ligne courbe, il y a un peintre qui la défend aussi et qu'il produit un essai *Analysis Of Beauty* en 1753.

Il va conseiller à son lecteur de sauter un chapitre pour plus loin l'obliger à revenir sur ce chapitre. Donne des indications à son lecteur qui bouleversent la structure et la chronologie de l'histoire.

Autre entorse, la préface se trouve après le chapitre XX du volume III. Il bouleverse une convention essentielle qui est que le paratexte, comme la préface, se trouve ici en plein milieu du roman.

b) Autre truc qui décourage c'est les digressions. C'est une partie du discours qui s'écarte du sujet principal. Chez lui le principal c'est justement la digression, il va faire de quelque chose qui est plutôt accessoire l'essentiel de son livre. Il valorise à ce point les digressions car pour lui c'est le lieu d'expression de la liberté, et elles rendent assez bien le fonctionnement de l'esprit humain pour lui.

c) Il interrompt aussi le fil principal quand il le veut. Il raconte une histoire et s'arrête sans donner la fin. Ne pas à confondre avec le suspense. Y'a pas de révélations finales ou de dénouement chez lui. L'auteur mène une stratégie déceptive. On retrouve ça aussi dans *le voyage sentimental* à travers la France et l'Italie. Il n'arrive jamais en Italie déjà. L'auteur s'intéresse plus à l'expérience du voyage que le but du voyage.

2.2.3. LE NARRATEUR.

L'auteur ne cesse d'intervenir dans l'histoire il est visible et omniprésent. Il ne manifeste pas sa présence comme un personnage, mais plus comme un commentateur. On a l'impression d'être en face d'un auteur qui est occupé de faire le geste scriptural. C'est une rupture de l'illusion romanesque.

(Une métalepse c'est l'interférence d'un auteur dans le monde de la fiction. C'est une interférence entre le monde de la narration et le monde de la fiction.)

Transgression.

Court-circuit entre la réalité de l'univers représenté et l'exhibition simultanée du geste qui le produit. C'est une manière d'exhiber l'artifice. Le lecteur est tout sauf passif dans ce type de roman.

2.2.4. LE DIALOGUE AVEC LE LECTEUR.

Ça s'oppose aux habitudes de lecture. Le lecteur a donc un rôle actif et critique et il fait appel à l'intelligence du lecteur.

2.2.5. DIMENSION MATERIELLE DU LIVRE.

Dans les premières éditions les pages étaient faites à la main et tout à fait inattendues dans le récit et qui participent à ce souci que le lecteur ne fait que lire un livre. Généralement on cherche à faire oublier ça.

Livre atypique qui sera le début d'une lignée de romans qui joueront sur les mêmes types de procédés. Diderot, les petits romantiques, AU XXIe, la maison des feuilles de Mark Z. Danielewski. Jeux de mise en page aussi, Cécile Guilbert l'écrivant le plus libre. Tristram Shandy. A Cock and Bull Story. Film 2005.

ROUSSEAU ET DIDEROT

Nous allons voir ici deux grands auteurs de nouvelles Formes du roman, avec Rousseaux et Diderot. Avec ce dernier on va se trouver une parenté très proche avec Stern.

1. JEAN-JACQUES ROUSSEAU AUTEUR DU XVIII^e.

Julie ou La nouvelle Héloïse (1761)

Le personnage de Julie est fondamental dans l'attention romanesque de Rousseau. Dans la littérature plus ancienne, en particulier dans celle du XVIII^e, les sous-titres ont une importance considérable. Et permettra à l'auteur de déjà faire un effet d'annonce de ce qu'il entend présenter au lecteur.

« Lettres de deux amants habitant dans les alpes recueillis et publiés par Rousseau ».

On sait qu'il s'agira d'une histoire d'amour dans une petite ville au pied des alpes. C'est épistolaire. Rousseau ne se présente pas ici comme l'auteur, il a recueillis les lettres et les a publiées. Il impose d'emblée un pacte de lecture qui va donner une relation particulière au récit. On est à nouveau dans ce débat sur la vérité et le vraisemblable. La nouvelle Héloïse constitue véritable une révolution dans le roman français de la 2/2 du XVIII^e. Il va écrire l'un des premiers best-sellers de la littérature française du XVIII^e Siècle. Tout le monde le lit, le commente, essaye de le copier plus ou moins.

A l'époque de Rousseau, la lecture de la nouvelle Héloïse mettra en avant cette sensibilité, pour les grands sentimentaux. On pleure sans cesse à la lecture de la nouvelle Héloïse.

Genèse de ce roman. Il ne s'agit pas ici de faire érudition gratuite mais de démontrer les mécanismes de création romanesque. Chez Rousseau c'est très particulier. Bien souvent les lecteurs postérieurs à un texte ont tendance à réécrire un peu l'histoire. On a aussitôt associée la vie de Rousseau à sa création romanesque et on est parti dans une lecture tronquée.

Rousseau est à un moment de sa vie, dans les années 55, où son caractère va se marquer, propension à la misanthropie et la paranoïa, il se méfie des hommes. Il trouve à ce moment-là refuge à l'Hermitage. Il se trouve dans un milieu campagnard propre à la rêverie. Rousseau va chercher une échappatoire dans l'imaginaire. Pour être un farouche détracteur de Roman il a été un grand lecteur de roman comme beaucoup de ses contemporains. Il va quitter la ville, il va se brouiller avec Voltaire dans des lettres publiées. Il pense même renoncer à l'écriture et se tourner vers l'intériorité, faite de souvenirs, de remémorations de moments heureux passés en Suisse. Il se dit « ivre d'amour sans objet ». Important. On a imaginé que Rousseau avait transposé dans sa fiction les éléments de relations personnels. Or il nous le dit qu'il est amoureux comme les adolescents qui sont amoureux de l'amour avant de tomber amoureux. Il va essayer de transposer dans l'écrit ce qu'il ressent. Au départ Rousseau n'a pas l'intention d'écrire la nouvelle Héloïse, au début il n'écrit que des lettres, puis petit à petit il y a une structure qui se dégage. Il va imaginer un plan. Il va tellement se laisser subjugué par la création littéraire qu'il va se dire totalement obsédé par ses personnages, s'imprégner de l'histoire qu'il écrit. Alors que plutôt en tant que philosophe s'était soulevé contre le roman. Pour lui la nouvelle Héloïse est un roman qui sera corrigé par le philosophe et le moraliste. C'est à ce moment-là de la rédaction qu'il va rencontrer le modèle. En mai 1757 il reçoit à l'Hermitage Mme d'Houdetot. Elle arrive comme dans un roman, la roue de sa voiture se

casse, blablabla. Coup de foudre pour Rousseau, c'est la fiction qui a nourri le réel, il le raconte encore dans les confessions. C'est la fiction qui se cristallise dans la réalité. Cristallisation c'est le mécanisme selon lequel on tombe amoureux d'une personne parce qu'on va cristalliser en elle toute les attentes qu'on a de la relation amoureuse dans cette personne.

Le problème est comment écrire un roman quand on est un farouche détracteur du genre. Et en plus si on s'est retiré du monde à cause de tout ça.

Discours sur les Sciences et les Arts en 1750 dans lequel il s'en prend aux représentations théâtrales qui valorisaient les passions et les romans qui détournaient les femmes.

La préface de La Nouvelle Héloïse est elle aussi éloquent.

Il y a toute une série de problèmes qui vont agiter Rousseau. Entre 56/57 et 61. Ici c'est la genèse du texte qui va prendre un certain sens. Il va réfléchir à la contradiction et aussi par rapport à ses angoisses.

Mme d'Houdetot vivait avec un ami de Rousseau déjà. La rupture sera douloureuse pour Rousseau qui renoncera dans un premier temps de publier la nouvelle Héloïse de crainte que les contemporains cherchent les originaux derrière les personnages.

Ce roman est commencé comme une compensation aux frustrations de l'existence. Et puis transformation au niveau de l'écriture. L'œuvre se gonfle et se nourrit de l'existence vécue.

C'est un roman où il ne se passe pas grand-chose. L'intérêt de Rousseau étant dans la volonté de pénétrer au fin fond des âmes de ses personnages. D'où vient le nom du roman ? Il emprunte son titre à un épisode célèbre d'amour célèbre et légendaire. Il y a Héloïse et Abélard. Car la relation des deux personnages auront est identique. Saint-Preux, de basse extraction, va tomber amoureux de sa jeune élève. Julie pas destinée à épouser son enseignant qui est roturier. Opposition du père. Elle n'aura pas le choix et Saint-Preux décide d'accompagner son ami dans ses voyages. C'est la première partie, celle qui va fasciner toute une génération, celle des romantiques qui y verront l'incarnation d'une passion contrariée. Rupture entre la première partie, et une seconde partie totalement différente. Il y a une pause. Pendant 4 ans, Saint-Preux va voyager puis il va revenir pour retrouver celle qu'il aime qui est devenue Julie de Vollmer vertueuse, mère de famille qui jouit d'un bonheur calme dans un domaine qu'elle dirige. La nouvelle Héloïse est aussi une utopie. Julie en tant qu'incarnation de la vertu a bien sur tout avoué à son mari. Et le mari décide d'inviter Saint-Preux pour montrer que c'est fini. Il trouve Julie différente et changée. Saint-Preux n'est pas crédule. Le personnage de Julie va mourir avant de succomber peut-être pour Saint-Preux.

Histoire qui a trouvé dans la littérature des fruits qui l'ont nourri. On peut retrouver toute une série de résurgences, l'Astrée, Les lettres portugaises, La princesse de Clèves, Télémaque, Romans de Prévost et de Marivaux. Prévost et Marivaux ont écrit des romans extrêmement compliqués et Rousseau veut absolument éviter ce piège en réduisant l'intrigue à un minimum. Il y a aussi le rapport à Richardson. Auteur anglais qui a eût le plus de suiveurs en France. Rousseau est un grand admirateur mais il n'est pas d'accord de la relation qu'on met en place entre les personnages de Richardson et les siens. Richardson

met des gens normaux dans des événements exceptionnels alors que Rousseau fait des âmes hors du commun et peu d'événements.

Son objectif est un objectif moral. Comme pour beaucoup de livres du XVIIIe, le plus bel exemple est le marquis de Sade qui entend défendre la vertu contre le vice et la perversion. Ils essayent de devancer les critiques d'amoralité. Lorsque Rousseau prétend cela il est tout à fait sincère. Il veut écrire son roman d'amour sans utiliser des relations coupables ou le portrait de femme perdue. Il a beau avoir un but moral, un roman reste un roman et il se sent terriblement coincé par la contradiction dont il est lui-même extrêmement conscient. Pourquoi la peinture des passions dans son livre serait moins pernicieuse qu'au théâtre ? Il l'écrit dans la préface du livre « Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. » il y revient encore (Voir slide). Il insiste encore une fois dans les Confessions.

Ces hésitations sont bien présentes dans le chef de l'auteur qui a bien compris quels sont les problèmes soulevés par l'acte d'écriture lui-même. But recherché par Rousseau, donner un modèle qu'il incarnera dans le personnage de Julie.

Roman épistolaire, lui permet de recourir aux ressources de la polyphonie. Plusieurs points de vue, des registres différents. Plusieurs « Je » et permet une identification aux personnages beaucoup plus aisée. Rousseau va vouloir de démarque de Richardson en choisissant des personnages hors du commun, car ils ont un degré de perfection sur le plan de la vertu, de la morale et de l'éthique.

Il y a aussi un autre but plus sociétal.

XVIII^e marqué par l'Encyclopédie. Il veut faire de son roman un objet de « concorde et de paix publique ». Julie personnage pieux, qui a la fois de la religion naturelle défendue par Rousseau alors que son mari est un athée convaincu. (Voir slide pour citation à incrusté ici). Pour Rousseau l'athée peut être vertueux. A cette époque si pas de craintes de religion c'est la porte ouverte à tous les abus. Pour Rousseau l'athée peut être vertueux mais il lui manque une part de virtuosité. Monsieur de Wolmar sera ramené à la fois par la mort de sa femme ; Êtres d'exceptions contre une société corrompue. Il n'y a que Saint-Preux qui n'est pas parfait.

Le but de Rousseau était de montrer que la passion régénérée peut conduire à la Vertu et à l'ordre. C'est un but que Rousseau va parvenir à atteindre dans la construction bipartite de son roman. L'amour est perçu comme une totalité des sens et des sentiments. En sachant bien sûr que les sentiments doivent transcender l'attraction physique. En cela on voit les obsessions de Rousseau, comme beaucoup d'être pensant il est préoccupé par la précarité des choses. Le temps qui passe est un élément qu'on retrouve extrêmement souvent dans la littérature romanesque. C'est la première partie qui lui permet d'écrire un roman sans être contradictoire par rapport à sa vocation première.

Il y a un tournant dans le roman. On le trouve à la lettre 18 dans la IIIe partie du roman de Julie à Saint-Preux pour essayer de comprendre le passage du roman de la passion au roman de la vertu régénérée. Elle veut d'abord rester la maîtresse de son amant, même si elle épouse Wolmar (c'est banal au XVIII^e).

Cette **notion d'estime est fondamentale pour Rousseau**. Julie revient aux vraies valeurs qui jusque-là avaient été occultés. Pas droit au bonheur sans retour à la Vertu.

Cette lettre est la transition entre les deux grandes parties constitutives. On va définir l'union raisonnable comme étant une image de repos et de stabilité, de calme et de durée.

Deuxième partie éterniser le bonheur dans le mariage et l'amour dans le souvenir.

Rousseau invente le roman dans la temporalité. Considérer le temps comme élément essentiel dans la relation avec les êtres. Ce travail du temps sur les individus. Ce qui est important pour Rousseau c'est qu'au fond il faut que les personnages eux-mêmes en prennent conscience. L'idée de Rousseau est que chacun doit prendre conscience de ce travail du temps. Ils vont se rendre compte qu'il y a un décalage entre le souvenir et le présent. Il applique ici des éléments qu'on trouve ailleurs dans ses textes. Il va montrer qu'au fond on va opposer le souvenir qui fige, qui cristalliser une image, alors que la vie fait modifier les êtres et les choses. Pour en arriver à la conclusion que ce qui unie Julie et Saint-Preux c'est bien d'avantage le souvenir de leur amour dont ils sont amoureux. Proust va lui aussi mettre en scène cette idée du souvenir qui fige. Et sur le plan amoureux qu'on retrouve très semblable à ce que l'on a chez Rousseau. Swann plus amoureux de la femme avec qui il a vécu, mais du souvenir de leur amour.

Le trait de génie de Rousseau c'est d'avoir évité le Happy End. Ce par la mort de Julie notamment, l'idée c'est que le bonheur stable n'est pas accessible à l'homme. Julie meurt dans un état de paix relative dans lequel elle emmène Mr de Wolmar par son retour à la religion et la foi. On le voit il y a pour Julie il y a un apaisement d'avoir compris que le bonheur durable elle ne l'aura que dans l'éternité. Rousseau n'a pas créé une héroïne parfaite dépourvue d'humanité, elle reste vulnérable à son humanité.

On peut y trouver des traces du contrat social de Rousseau. Aussi perversité des Sciences et des Arts. Ce n'est pas seulement une histoire d'amour mais surtout l'histoire du devenir, du développement des êtres et des consciences. C'est un roman de formation, un itinéraire des âmes bien nées.

2. DIDEROT.

Contemporain de Rousseau. On s'arrête ici sur Jacques le Fataliste écrit entre 71 et 78 et publié qu'en 96. Diderot va connaître par rapport à ses collègues en écriture. Il a une destinée un peu particulière. S'il était déjà très connu de son vivant, ce n'était pas pour les mêmes raisons aujourd'hui. Ce qu'on sait de Diderot au XVIII^e c'est qu'il est remuant, bavard, revient souvent sur ce qu'il a dit précédemment, il a publié des idées pas tout à fait conformes avec la religion bien-pensante, on le pense volontiers athée. Il ira à la Bastille puis se montrera d'une grande prudence pour ne pas y retourner. Auteur pas connu par le public de l'époque, les lecteurs du XVIII^e n'ont jamais lu Jacques le Fataliste, même chose pour La Religieuse. Ce qu'on sait de lui à l'époque c'est qu'il est Directeur de l'Encyclopédie. Il n'en est pas l'auteur mais directeur avec d'Alembert. Se donne comme une sonne des savoirs humains. On ne sait pas grand-chose d'autres de Diderot. On va le découvrir progressivement après la guerre 14-18 et on devra attendre le XX^e siècle pour l'édition de ses œuvres commence à être accessible. Au XIX^e il fait scandale par ses exubérances et une mauvaise interprétation de son œuvre.

Jacques le Fataliste, véritable anti-roman comme Tristram Shandy. On est dans une période de l'histoire littéraire où on se pose les mêmes questions à différents endroits. Grandes dettes par rapport à Cervantès, auteurs qui réfléchissent sur leurs arts de romanciers.

3. JACQUES LE FATALISTE : UN TOURNANT DANS L'HISTOIRE DU ROMAN.

Diderot est, avec Rousseau, l'un des grands innovateurs dans le domaine du roman. Ce roman est composé d'un nombre impressionnant d'innovations techniques. Cette œuvre a une forme qui est indissociable de son contenu. Tout comme Sterne, Diderot compose ici un anti-roman délibéré. Il y a chez Diderot d'incessantes ruptures et digressions du romancier qui s'adresse à son lecteur et qui donne un effet de discontinu. Là où d'habitude l'écrivain essaye de s'effacer, Diderot va à chaque fois rappeler au lecteur qu'on est dans un texte et qu'au fond il a décidé de prendre le parti contraire de ses collègues.

Il insiste sur le rôle de créateur du romancier par « il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ». Les romanciers de cette époque composent rarement le texte de façon continue. Rédaction entre 1771 – 1778 et publié en 1794.

Dans l'ensemble de ses textes, il recourt fréquemment au dialogue. Il y a une volonté d'utiliser ça pour donner un aspect rapide, vif et tonique. Ce qui explique pourquoi les romans de Diderot sont régulièrement adaptés au théâtre. Ces dialogues sont inscrits dans la mouvance des ruptures et digressions, parfois complètement saugrenue et on se demande où va le romancier.

C'est un roman tout à fait irrésumable. Il met en scène deux personnages, Jacques et son maître qui cheminent sur des routes, on ne sait pas où ils vont. Pendant ce voyage ils discutent autour d'un film rouge, le récit des amours de Jacques. Ça permet de s'inscrire dans la filiation de Cervantès avec son Don Quichotte. Ce couple se retrouve fréquemment dans la littérature, aussi au théâtre. Ici il va permettre d'organiser un dialogue. On ne sait pas où ils vont ni d'où ils viennent.

Le début du roman est totalement énigmatique, il permet même plusieurs lectures. Ces différentes manières ne sont pas contradictoires mais coexistantes. On a une charge contre le romancier omniscient. Diderot dit que ses personnages se sont imposés à lui, s'oppose par exemple à Balzac qui viendra bien après lui. Ce roman se donne à lire comme une allégorie de la vie elle-même.

Le roman est sans cesse interrompu par des interventions de l'auteur : commentaires, fait part de ses hésitations à lui auteur,... à la fois il prétend ne pas être le maître du récit mais il rappelle aussi que c'est lui qui tient la plume. Il n'y a rien de continu. Il y a tout de même un fil rouge, le récit des amours de Jacques. Son but est de dénoncer le genre romanesque comme une falsification de la réalité. Le réel du roman est fabriqué avec des procédés et Diderot n'arrête pas de nous le rappeler.

Ce roman est aux antipodes du roman balzacien. Il conteste le roman réaliste, le roman n'est pas la réalité. Il va insister chaque fois pour que le lecteur se souvienne qu'il est dans une fiction en brisant l'illusion, il rompt l'hypnotisme de la lecture en interpellant le lecteur,

Dans le roman balzacien il n'y a qu'un seul déroulement possible. Tandis que Diderot veut écrire le roman de tous les possibles narratifs. Il veut faire des propositions narratives.

Il se prétend contraint par la vérité des faits. Ses personnages vivent indépendamment de lui. Il fait de lui-même une sorte de complice de la fiction. De la même manière que le lecteur se retrouve dans un rôle actif. Il fait pareil dans ses contes où il pose des cas de conscience à ses lecteurs. Ce lecteur, Diderot le malmène et le provoque en permanence, en le menaçant de laisser tomber le récit.

On peut dire que Jacques le fataliste est un roman expérimental. Roman qui s'interroge sur les limites du roman. C'est ce que feront les nouveau-romanciers en essayant de pousser le roman dans ses derniers retranchements.

Sa grande trouvaille c'est d'écrire un texte qui se déconstruit au fur et à mesure que l'on progresse. Il s'agit d'une fiction et non d'une réalité et il se livre dès lors à une parodie et une déconstruction du roman par différents mécanismes de rupture, de cassure et de rythme. On est d'avantage dans une révolution formelle ici.

LE BILDUNGSROMAN À LA FRANÇAISE.

Cela signifie littéralement « Roman de formation, d'apprentissage. »

Rappel : le bildungsroman allemand

C'est en Allemagne que les théoriciens vont s'intéresser à ce type de récit particulier. Histoire littéraire se crée dans la 2/2 du XIX^e S. elle va porter un regard rétrospectif sur ce qui a été fait et va essayer de faire un discours. Les allemands se sont beaucoup illustrés dans cette discipline aussi bien sur l'histoire que sur la philologie. Karl Morgenstern est celui qui va forger le terme de bildungsroman. Il va constater qu'en Allemagne il y a un certain type de récit qui va correspondre à un modèle qui est l'histoire de la formation intellectuelle et affective d'un personnage. Il va essayer de théoriser.

Le roman en Allemagne à la fin du XVIII^e connaît plus ou moins le même développement que chez ses voisins européens. Genre nouveau qui cherche sa voie entre l'épopée et le théâtre en se démarquant des romans de chevalerie. Le roman de cette fin de XVIII^e est représenté par des auteurs comme Wieland, Novalis, Tieck, Jean-Paul Richter. Le grand romancier de cette période c'est Goethe. Il est considéré comme le créateur du bildungsroman avec les années d'apprentissage de Wilhelm Meister. Ce texte correspond à un type de roman que Morgenstern avait déjà théorisé dans le Bildungsroman. Formation du héros, ses débuts et sa progression jusqu'à un certain degré de perfection. Il contribue à l'éducation du lecteur, aspect essentiel. Le lecteur doit sortir transformé de sa lecture du bildungsroman, il dit avoir connu une évolution profonde dans sa personnalité.

D'autres théoriciens, dont Wilhelm Dilthey. C'est à ce moment-là, dans ce texte-là (voir dia) qu'il va identifier le roman de Goethe avec le modèle même du bildungsroman. En d'autres termes, le roman de formation prend un individu au début de sa vie, lui fait vivre une série d'épreuves qui sont censées le conduire à s'améliorer et arriver au degré de perfection ultime au même titre que l'humanité entière.

Cinq éléments fondamentaux.

L'idée de bildung, la formation l'éducation. Prend à 95% le personnage masculin chez les allemands. L'individualisme, met l'accent sur un personnage. Qui sera exploré dans sa vie privée et ses pensées les plus intimes. L'élément biographique a un rôle fondamental. L'élément psychologique. L'idéal d'humanité.

Le héros suit un parcours difficile avec plein d'obstacles qu'il va devoir surmonter et qui le changeront. On a un passage de l'erreur à la vérité, de la confusion à la clarté et du doute à la certitude. On parlera par la suite d'Entwicklungsroman, d'Erziehungsroman, et aussi de Künstlerroman. Ce roman allemand sera très peu exploité par les français.

Le bildung « à la française » est héritier du roman picaresque espagnol.

Il y a du bildungsroman dans bon nombre de romans français mais on a moins à faire à un apprentissage proprement dit, qu'à une ascension sociale, manquée ou réussie. Il va d'avantage nous montrer des personnages qui ont une éducation pour se faire une place dans la société. C'est à mettre en parallèle avec l'évolution de la société française. 1789 marque une coupure considérable. On parle de l'Ancien régime. On va avoir l'apparition d'une inversion dans les rôles sociaux, on aura l'apparition d'une bourgeoisie de plus en plus présente qui va essayer de se tailler une place dans la société.

N'a pas pu apparaître plus tôt à cause du cadre historique. La société était stratifiée, rigide, fermée. La société est répartie en ordres. On ne passe pas d'une catégorie à l'autre sous l'ancien régime. C'est similaire aux castes en Inde. La noblesse d'empire est considérée comme une sous-noblesse. Sous l'ancien régime, le bourgeois prend une place considérable économique mais ne lui ouvre pas les portes de l'aristocratie. Ce type de roman ne peut pas se concevoir avant le XVIII^e.

Le roman à longtemps exclus le bourgeois et l'homme du peuple de son univers. Le roman moderne va petit à petit réintégrer dans son univers des personnages qui en était exclus précédemment. On se centrait sur les classes supérieures. On a un modèle qui devient le médium le plus populaire et qui exclut la classe montante et qui ne trouve pas dans le roman de personnages à son image.

Ce roman picaresque qui correspondait lui aussi à une réalité sociale bien particulière. L'Espagne du XVI^e est une société encore plus fermée que la France du XVIII^e. Le picaresque c'est un personnage qui est le pendant négatif des personnages des romans de chevalerie. Le roman d'ascension sociale sera plutôt l'expression de l'interdiction de l'ascension sociale. Cette vision théologique est responsable de toute l'imagerie que l'on retrouve dans le roman picaresque. En Espagne le picaresque est condamné à l'abjection comme le noble l'est à l'honneur.

En France on va s'inspirer de ça et on va lui épargner cette dimension théologique et on va le voir arriver avec une possibilité d'ascension sociale. On trouvera aussi ça en Angleterre. Le genre transfiguré deviendra le porte-parole de la bourgeoisie montante.

Il y a 3 romans qui sont représentatifs de cette veine en France.

L'histoire de Gildas de Gentillas de Le Sage. Qui va s'inscrire beaucoup plus de la tradition espagnole dont il va emprunter le décor.

Le paysan parvenu de Marivaux. On a dans le titre même l'inscription même du roman dans ce modèle de roman d'ascension sociale. Ascension sociale réussie mais moralement c'est loupé. Et aussi Margot la ravaudeuse de Fourgerai de M^onbront. Ce roman à qqch de très particulier, c'est que le personnage principal est une femme dont on va nous raconter l'évolution, la formation, l'ascension sociale réussie ici. La profession c'est être ravaudeuse, c'est les femmes qui s'installaient à Paris dans des tonneaux pour réparer les vêtements que l'on venait lui confier. Margot va très vite comprendre que si elle ne prend pas son destin en main elle va passer toute sa vie dans l'abjection. Elle va accepter de se prostituer pour sortir de sa situation. Transformation complète du système de valeur admis par les français de cette période. L'argent va se substituer à la naissance comme qualité. Le personnage de Margot n'est pas celui d'un roman libertin. Réflexion sur les conditions de l'ascension sociale et l'émancipation. Il y a donc un changement total dans la perception de ce que sera la valeur d'un individu. L'image de l'on est ce que l'on possède.

LE ROUGE ET LE NOIR, STENDHAL (1830)

Il existe plusieurs « lectures » pour ce texte:

- Le roman d'amour
- Le destin d'un individu contre celui de la société
- => C'est le roman type de l'arrivisme et de l'A.S

Un contexte nouveau:

- La société moderne post Révolution, Empire et Restauration
- Le sous-titre est donc important; « Chronique de 1830 »

Stendhal s'inspire du réel, de l'Histoire, mais les transcende (pas à la lettre)

- Chroniques italiennes
- Chartreuse de Parme
- Le Rouge et le Noir

Pour son œuvre, Stendhal va entre autres d'inspirer de l'intrigue des tribunaux:

- L'affaire Berthet (1827)
- L'affaire Lafargue (1829)

Le titre: plusieurs sens possibles

- Langue du jeu et des tripots
- Astrologie
- Prêtre ou soldat
- => il y a représentation de la lutte entre les classes sociales

-Le Rouge et le Noir: lutte des classes de 1830

Malgré tout, il y a contradiction entre le sous-titre et l'avertissement (voir pdf), ce qui fait de ce roman un roman exclusivement politique

Rappel historique

- 1815: fin de l'élan révolutionnaire
- Louis XVIII sur le trône
- Société divisée en deux: les « Ministériels » (républicains et bonapartistes, pro-Louis XVIII) et les « Ultras » (royalistes, qui considèrent Louis XVIII républicain)
- 1815-24: pression des ultras mais maintien de la position libérale
- 1824: Charles X roi

Partisan du retour aux anciennes lois

- Nomme des ministres à poigne (?)

Juillet 1830: révolutionnaire

- La bourgeoisie évince Charles X
- On parle de république
- Changement de branche: fini les Bourbons, place aux Orléans

Louis-Philippe, roi de France: début de la monarchie bourgeoise

- Congrégation/Société des amis de la foi: opposition
- => appui pour les Ultras, union trône-autel
- cf discours du marquis de la Môle dans le roman

Le roman et l'héritage picaresque

- Héros volontariste: faire son destin et l'imposer au monde extérieur
- Importance de creuser ses personnages et son histoire psychologiquement

Opposition d'un individu d'élite et de la société qui l'écrase

3 milieux successifs:

1. La province: Verrières (en parallèle avec Grenoble)

- Procès du régime qui a mis des imbéciles et des hypocrites au pouvoir
- Opposition de l'aristocratie et du libéralisme
 - On ne s'occupe pas du peuple

2. Le séminaire (but: fabriquer des éléments dociles)

Pour Stendhal, Église = État dans l'État. Le Vatican prétend gouverner la France => instrumentalisation du pouvoir royal.

Julien, une intelligence subversive

- L'Église refuse l'intelligence subversive et contestataire
- Mise en cause de l'ordre social et de la dictature cléricale

3. Paris, ou l'aristocratie

- Milieu conformiste: il faut penser comme le « Journal Officiel »
 - Opinion légitimiste (pro-Bourbons)
 - // avec le séminaire: absence d'idées = déférence aveugle
 - Or, Julien = individualité
- => menace pour ce monde figé

Roman tout entier sous le signe de la révolution

-Une première dans le roman picaresque:

Stendhal conteste cet univers et le dénonce. Jeunesse issue du peuple mais bloquée. Mathilde, une aristocrate de gauche ?

- Femme romanesque, livresque
- Rêve de héros chevaleresques
- Personnage théâtral, qu'il faut toujours dompter
- Elle est comme Marguerite de Navarre: recueille la tête de Julien post mort >< Mme de Rênal: se tait mais meurt après l'exécution de son amant

Julien et la société: un perpétuel état de guerre

- Focalisation sur ses personnages
- Prisme unique: le regard de Julien
- Conscience qui structure le monde: tout est haine et mépris

Reprise du picaresque

- Origines « ignobles »: inadapté
- Bloqué d'avance par le handicap de sa naissance
- Il est sensible et a de la volonté

L'amour pour Mme de Rênal: une chance de bonheur manquée

- Un rêve d'arrivisme
- Héros cornélien de la volonté
- Julien s'impose un défi perpétuel

Julien, prisonnier de sa situation

- Jouer son rôle ou aller à la perte
- Une seule religion: l'héroïsme

Roman picaresque traditionnel: le picaro s'infiltré dans le monde. Chez Stendhal, la vie est un champ de bataille qui oppose l'individu et le monde.

Église ou Epée.

- Pour un paysan comme Julien, l'épée n'était possible que sous l'Empire
- => il choisit l'Église, le nouveau pouvoir
- => monde où l'héroïsme n'a plus sa place

Julien, un danger pour le système en place

- Derrière Julien Sorel, la révolution
- Individu isolé qui a la société à combattre
- Semble parvenir à ses fins mais...Le masque tombe, Julien retrouve sa vraie nature
- Voit en Mme de Rênal l'ennemie qui l'a dénoncé
- Réagit conformément à sa nature
- Son acte est nécessaire pour imposer la fin du roman

Ce qui cause sa mort:

- Ce n'est pas la tentative de meurtre mais son discours révolutionnaire, politique

Fin du roman: découverte du bonheur

- L'amour de Mme de Rênal, sacrifié à son ambition
- Son véritable échec: être passé à côté du bonheur

Le Rouge et le Noir: opposition des classes sociales

- Rouge: jeunesse et révolution
- Noir: ordre du passé, aristocratie et bourgeoisie

Roman prophétique: le grand virage de 1830

- Transformation des oppositions structurelles de la société
- La vieille opposition bourgeois/aristocrates est dépassée
- Opposition de la bourgeoisie qui a pris le pouvoir et des classes populaires montantes
- => nouveau stade de l'évolution

Julien, victime de la bourgeoisie

- L'aristocratie est un anachronisme
- A combattu la bourgeoisie avec un idéologie vaincue
- D'un conflit de castes à un conflit de classes
- Version « moderne » de l'opposition entre le picaro et le système
- Le seul vainqueur du roman: l'ordre nouveau

THE CASTLE OF OTRANTO, HORACE WALPOLE (1764)

Roman gothique anglais. Roman source à partir duquel ont été tirés d'autres romans sur le même moule.

A partir de la fin du XIX^e S le gothique va dériver vers la culture de masse et subit une dérive sémantique qui va l'éloigner de son sens premier.

Pour faire un bon roman gothique il faut des ruines et un château. Il faut aussi une pure, innocente et naïve jeune fille ainsi qu'un méchant/monstre.

1. LE CONTEXTE

1.1. LE « REVEIL GOTHIQUE » OU « RENAISSANCE GOTHIQUE » (GOTHIC REVIVAL)

Le roman gothique est un genre ancré dans l'Angleterre du dernier tiers du XVIII^e Siècle le premier roman gothique sort en 1764.

C'est un genre très lié au développement des arts plastiques et plus particulièrement à l'architecture. L'émergence du roman gothique anglais est liée au retour de l'art gothique. Les règles qui dominaient l'art et l'architecture jusque-là appartenaient au classicisme. Notamment dans les maisons que se font construire les riches anglais. Le « Grand Tour », voyage que tout jeune anglais de bonne famille fait après ses études en Italie car c'est le berceau de l'art classique. Donc une fois revenu dans leur pays natal ils veulent refaire ce qu'ils ont vu là-bas, notamment les villas Palladiennes.

Le gothique n'a pas grand-chose à voir avec le modèle classique. Il est associé au Moyen-âge et connaîtra une éclipse lors de la Renaissance.

Donc entre la Renaissance et le XVIII^e S, le mot « gothique » prendra une connotation péjorative. On va leur reprocher d'avoir trop d'ornements, leur manque de proportions, les lignes brisées, les tours multiples, ... et sera associé peu à peu à tout ce qui est archaïque, barbare, grossier, dépassé, ... Tout ce que la raison réprime.

Jusqu'au « gothic revival ».

Dès le XVIII^e certaines personnes se réintéresseront au gothique car c'est le modèle national. On commence à redécouvrir son patrimoine les monuments nationaux. Il y a un retour au passé authentiquement national.

Ce retour sera aidé par les Antiquaires (antiquarians). Il y aura tout un mouvement antique qui voudra revenir à un patrimoine autochtone.

Dans cette activité de redécouverte de l'art gothique, il y a un enjeu esthétique, il propose un contre-modèle permettant de penser l'art en dehors des canons classiques.

Mais aussi un enjeu politique car on part à la recherche de son propre passé. Aura aussi un impact sur le romantisme.

Société des Antiquaires fondée en 1718 pour mener des expéditions à travers toute l'Angleterre pour faire des fouilles pour retrouver toutes sortes de matériel.

S'accompagne des peintres topographes. Ce sont des artistes qui vont s'attacher à dépeindre le plus minutieusement possible ces lieux redécouverts. Vont se diffuser donc ces nouvelles images de monuments gothiques très souvent en ruines dans ces représentations des peintres topographes. Vers le milieu du Siècle, l'observation scientifique va peu à peu laisser place à une émotion poétique. On ne va plus seulement s'intéresser à ces lieux on va les goûter, s'imprégner des sentiments qu'ils laissent.

Cela donne des méditations mélancoliques. Mais aussi une « délicieuse terreur », admiration mêlée de crainte. On passe d'un intérêt scientifique vers une nouvelle sensibilité.

C'est dans ce contexte que sort le premier roman gothique, il se proclame lui-même roman gothique dans son sous-titre.

1.2. UN EXCENTRIQUE ANGLAIS

Horace Walpole (1717-1797)

Il était fils du premier ministre Robert Walpole. Il sera membre au Parlement mais la politique ne l'intéresse pas. Ce qui lui plaît c'est l'Histoire, la culture, la littérature. Il a tout le temps et l'argent qu'il veut pour mener à bien ses expériences littéraires, mais aussi architecturales. Il adoptera une posture de dilettante. Il va créer sa propre imprimerie, il ne va pas chercher à se présenter comme un auteur professionnel, ni la figure de l'antiquaire. Il fait ce qui lui plaît parce qu'on se statut social le lui permet.

Il va mettre en avant l'imagination, l'invention qui est la qualité qui le caractérise.

Il a écrit « la Mère mystérieuse » et un « Essai sur les jardins modernes ». L'autre partie de son œuvre c'est l'aménagement de sa maison. Il publie aussi un journal et des lettres. Œuvre très mince avec peu de choses.

Strawberry Hill c'est sa maison il passera son temps à chercher de l'aménager selon les principes de l'architecture gothique. Il va donc s'imaginer le château gothique de ses rêves. Et ce de 1748 à 1772. Il va créer des bâtiments, aménager les jardins et l'intérieur.

Là où c'est intéressant, c'est que son œuvre littéraire c'est le prolongement rêvé de sa demeure réelle. Il a conçu ces deux projets comme deux œuvres à part entière.

S'inscrit vraiment dans le néo-gothique. Il imite d'authentiques modèles médiévaux. Mais il utilise des matériaux modernes, hétérogénéité, bricolage revendiqué.

Pas une entreprise historique, il cherche à s'amuser en créant cette maison.

Il s'est d'abord fait connaître par sa maison, les visiteurs trouvaient ça mauvais goût mais lui ça l'amusait beaucoup.

Il avait une attitude décomplexée vis-à-vis du passé. Dans son livre ça sera un Moyen-Âge totalement fantasmé. Terrain de jeu, pour lui c'était une manière d'afficher son appartenance sociale. Son projet ne relève pas de la reconstitution historique mais il s'agit plutôt d'une fantaisie, d'un caprice. C'est l'imagination qui prend le relais.

C'est un rêve d'esthète/outsider. Ne sait pas marier, il vivait selon ses propres règles.

Il invitait lui-même à voir dans le château d'Otrante une reconstitution de Strawberry Hill.

Il a cherché à dramatiser une architecture familière et réelle avec un effet d'exagération. Il va faire dans la fiction ce qu'il n'a pas eût le temps de faire dans la réalité. On pourrait dire qu'il s'agit d'une compensation fantasmatique.

L'origine de son roman serait un rêve. Lui présente l'origine de son récit comme telle. Le roman gothique sera particulièrement prisé par les surréalistes français au XXe et mettaient en avant l'écriture automatique.

2. LE ROMAN

2.1. INCIPIT ET RESUME

A) Le Cadre

Dimension géographique → Sud de l'Italie

Dimension historique → Moyen Age

Dimension sociologique → question dynastique

Indication générique → surnaturel

Pourquoi il est si pressé de marier son fils ? Ce personnage de Manfred est assez tyrannique.

Pourquoi cette dimension prophétique est-elle aussi importante ? C'est un élément capital du roman gothique. C'est ce qu'on pourra appeler une prolepse cryptée. Ça permet de mettre le suspense. Il manipule son lecteur et va soigneusement doser l'information. Révélation fragmentaire de l'énigme. Sorte de « jeu de piste » parsemé d'indices (va annoncer le « detective novel » : Wilkie Collins).

B) Les personnages-types.

Les personnages sont plus des rôles que des individus psychologiques soigneusement composés.

Manfred c'est le vilain /l'Antihéros. Personnage hors norme.

Isabelle héroïne innocente (+ variantes).

Théodore le jeune premier vertueux sans peur et sans reproche. Jeune paysan.

Il y a les personnages qui incarnent la norme et de l'autre côté le vilain qui est hors-norme. Avec ces trois personnages là on a déjà le schéma narratif fondé sur la logique de la persécution. Bourreau/ héroïne victime/ sauveur.

C) Les objets.

Casque de la statue d'Alphonse, fantôme et légitime propriétaire, cfr la prophétie. Ce qui le rend fantastique c'est le fait du déplacement et de la surdimensionné. Surnaturel par sa taille, son déplacement, et le changement de matière. C'est un objet bouleversant. Surréaliste.

Château hanté et décor médiéval

Souterrains mystérieux

Vilain et ses victimes vertueuses et douces

Thème de l'usurpation

Reconnaissance inopinées.

2.2. LE PARATEXTE : « ROMANCE » ET « NOVEL »

Couverture bizarre car il n'y a pas le nom de l'auteur. Pourquoi l'a-t-il publié sous l'anonymat. Procédé du manuscrit retrouvé. Le soi disant traducteur a retrouvé ce manuscrit. Faire passer une fiction comme un récit réel.

Pour mettre en évidence un décalage entre la culture anglaise protestante rationnelle, moderne et la culture italienne catholique pétrie de superstitions.

A son époque on ne croit plus au surnaturel et on écrit des novel. On ne croit plus aux miracles. Il va reporter la responsabilité du surnaturel sur l'auteur inventé, façon pour lui de justifié l'emploi du surnaturel.

2^e édition en avril 1765. Il va le signer cette fois-ci et lui donne le sous-titre de « à gothic story ». Il va ajouter une préface explicative.

Il a essayé de faire un nouveau genre de roman.

Il veut réconcilier les romans de chevalerie (romance) et le roman moderne (novel). Il va présenter des héros selon les normes de son temps. Il va chercher à faire agir ses personnages comme des contemporains. Il veut rétablir les droits de l'imagination, pour lui le roman était devenu trop naturaliste. Château d'Otrante réaction contre le succès du roman naturaliste.

2.3. LA « MISE EN FABLE » D'UNE DEMEURE.

Le château joue un rôle à part entière à côté des personnages. Piranèse artiste très apprécié par les anglais et notamment par Horace. Il a réalisé une série de prisons fantasmées, imaginaires qui peuvent nous donner une idée du décor du roman. A réalisé un caprice, représentation de bâtiment imaginaire. Ou l'association de bâtiments réels de manière fantaisiste.

Espace vertigineux avec des escaliers partout qui semblent mener nulle part. Sentiment d'égarement. Espaces oppressants, vertigineux et labyrinthique.

Toute une partie du roman se trouve dans les souterrains. Parcours initiatique discriminatoire. Détours, pièges, impasses. Le labyrinthe c'est une métaphore de la narration, le roman gothique refuse la progression linéaire, il va multiplier les intrigues secondaires, les récits emboîtés, ... ça s'appelle la mise en abîme texture. On trouve un motif dans le texte qui reflète sa structure.

Le labyrinthe a une symbolique et il amène le personnage à se dépasser, à surmonter ses peurs.

Le château est un espace plus imaginaire, fantasmé qu'un décor historique.

Le roman gothique se distingue fortement du roman historique dans la mesure où il ne cherche pas à exhumer une réalité ancienne. On laisse derrière soi toute les règles du monde normal. Espace de transgression des règles communes de notre monde. Espace de transgression morale. L'envers des décors réalistes

Entrer dans le château. Entre dans le surnaturel, l'irrationnel, le rêve ou le cauchemar.

Rompre avec le monde ordinaire, quotidien.

Transgresser les normes admises ou des lois naturelles.

Retour du refoulé.

3. POSTÉRITÉ

Auteurs féminins.

LE FANTASTIQUE EN FRANCE

J. Cazotte (1719-1792)

J. Potocki (1761-1815)

W. Beckford (1760-1844)

Contextualisation...

Rapport aux Lumières:

1770: la philosophie des Lumières a officiellement triomphé

=> Succès d'une philosophie positive, d'une pensée rationaliste, athée (voir doctrines Lumières), triomphe sur l'obscurantisme et la superstition. En réaction de ce monde « trop réel », on va avoir comme un sentiment de manque, de besoin d'irrationnel, pour compenser.

=> La philosophie des Lumières ruine les mythes consolants

Église affaiblie mais il demeure le besoin de croire en quelque chose, même si ce n'est pas dieu => apparition d'un mouvement compensatoire.

Esprit des Lumières en opposition à l'illuminisme (hein ?) (recherche d'une autre lumière que celle de la raison) => Apparition de doctrines mystiques, de sectes, de théories antirationalistes:

Swedenborg (1688-1772)

- Théorie des correspondances
- Passerelles possibles avec un monde supérieur
- Angélisme

Martines de Pasqually (1710-1774)

- Propose la réunion en Dieu par l'hermétisme, l'occultisme, la cabbale (comme Madonna ?)

Claude de St-Martin, le « philosophe inconnu » (1743-1803)

- Illuminisme
- Prône l'ascèse intérieure, le dépouillement de l'âme. En gros, savoir faire le vide.

Lavater (1741-1801)

- Héritier de la physiognomonie: phrénologie

Mesmer (1734-1815)

- Magnétisme, catalepsie

On veut mettre en évidence le mystère de l'existence humaine et de là, plein de méthodes d'escroqueries et d'escrocs vont voir le jour.

Jacques Cazotte

- Pas destiné à la littérature
- Liens avec les illuministes
- Adversaire de la philosophie des Lumières
- Exécuté sous la Révolution

Le diable amoureux (1772)

-Roman basé sur le thème du succube: démon femelle incarnant la persistance du Mal et de la tentation (pourquoi toujours les femmes ? Rapport avec Ève qui a tenté Adam ou rapport à l'île de la tentation ?)

-Cazotte se réapproprie la thématique et la met en œuvre de façon originale

Le roman...

-Bref (longue nouvelle), procédés assez simples (réalité du fantastique, incrédulité du personnage principal). Le tout est même un peu cliché et bien « découpé ».

-Climat de confiance interrompu par la provocation de l'esprit (voir fdf) => Rapidité de la scène: mutation brutale du réel au surnaturel, effraction du fantastique

-Provoque le premier sentiment de malaise chez le lecteur: toutes les hypothèses sont encore permises. De plus, la présence du fantastique n'est pas continue, elle va en dents de scie: on jongle du fantastique au réel

-Au début, Alvare a accepté le fantastique, mais il reste maître. Puis, il oublie peu à peu qui est Biondetta, l'ambiance surnaturelle semble s'estomper, comme le fantastique s'estompe dans l'esprit du héros: il tombe dans la dépendance du surnaturel dont il se croit le maître. On passe d'un « monde » à l'autre, etc

Habilité de Cazotte:

-La crainte demeure présente de façon inconsciente => éducation religieuse d'Alvare

-Alvare oublie mais le lecteur, lui, demeure en éveil (ouais, sauf si le livre est chiant)

A la fin, l'effet de fantastique est désamorcé par la conclusion édifiante => le fantastique qui ne se résigne pas encore à être gratuit: le but de Cazotte est de dispenser une leçon.

Signification idéologique fondamentale

-Le diable se présente à nous de façon séduisante (ben oui...)

-Chaque fois qu'il succombe, Alvare a la possibilité de s'arrêter, mais repousse ce moment

Trois problèmes...

A) Question de la liberté humaine:

Point de vue théologique VS philosophie des Lumières (déterminisme)

B) Omniprésence de la séduction du mal

C) La question de la Grâce divine:

Point de vue janséniste: l'homme est perdu à jamais VS point de vue moliniste: l'homme peut se racheter de ses actions

Création d'une atmosphère fantastique: une finalité propre

-Empêche l'allégorie d'être trop évidente

-Rien de traditionnel ne rappelle la présence du Diable

=> L'action prend un tour raisonnable, en apparence, mais l'impression de mystère demeure dans le malaise d'Alvare

Il reste quelque chose d'inexplicable, quelque chose qui bloque. Cette chose, c'est la conscience: le lecteur se rappelle ce qu'oublie Alvare. Alvare perd tous ses principes et toute morale, tandis que le lecteur est plus « objectif »: il garde une certaine conscience en tête, tout en « vivant » l'histoire.

Le diable doit se révéler: pour être damné, il faut que l'homme veuille faire le mal (extrait pdf). S'il choisit délibérément de faire le mal, l'homme se perd à jamais. L'art du récit est de préserver cette liberté (extrait pdf)

Deuxième lecture: de caractère moral

-Faiblesse humaine devant la tentation: la raison peut être égarée par les séductions du mal

-Critique de l'intellectualisme: la résistance au mal ne doit pas procéder d'un raisonnement mais d'un instinct (rôle de la foi, la religion)

Troisième niveau de lecture: religieuse et métaphysique

-Alvare comme symbole de l'humanité souffrante, faible parce que marquée par le péché originel

-Tentation faustienne et prométhéenne du dépassement des limites de l'homme

-La mère d'Alvare: symbole moral et religieux => Vierge Marie, mère symbolique de tous les hommes

-Le voyage du héros: effort symbolique pour revenir au Bien et au Juste

***Le diable amoureux*: exemple caractéristique d'un récit engagé dans l'hostilité à l'esprit philosophique des Lumières**

-Biondetta: porte-parole de la philosophie des Lumières => théorie matérialiste et déterministe (pdf)

-Tout dans le monde est une suite de causes et d'effets

-Pacte faustien: Biondetta lui promet la connaissance, un interdit pour la théologie traditionnelle

-Biondetta conteste l'autorité de Doña Mencia et de tout ce qu'elle symbolise

=> Prise de position très nette de la part de Cazotte

=> Grand succès auprès des générations futures

LES SOUFFRANCES DU JEUNE WERTHER, J.W GOETHE (1774)

« Fleur bleue » qui associe le bleu au romantisme. Cette expression est entrée dans le langage courant pour désigner quelqu'un d'exagérément romantique. Ça vient du romantisme allemand et on le doit à Novalis qui est l'auteur d'Heinrich von Ofterdingen, chevalier qui cherche son amour absolu symbolisé dans le roman par une fleur bleue.

L'« effet Werther », on a craint quand Kurt Cobain s'est suicidé amène une vague de suicide. C'est un phénomène de psychologie sociale.

C'est un sociologue américain du nom de David Phillips en 1974 qui a créé l'expression effet Werther qui désigne un phénomène de psychologie sociale selon lequel la médiatisation d'un suicide est susceptible d'entraîner par contagion une vague de suicide. Il met aussi en évidence une sorte de légitimation du suicide par les médias et l'exemple donnée par une célébrité. Il a fait des études et a cherché à démontrer ce lien entre la médiatisation d'un suicide et le nombre de personnes qui, dans la foulée, cherchent à mettre fin à leurs jours.

Ce roman est un roman très intéressant dans la mesure où ce n'est pas seulement un phénomène littéraire mais aussi sociologique et culturel.

La « wertheromanie » un phénomène littéraire et sociologique.

« Je l'aime, elle ne m'aime pas », formule qui peut résumer le roman. Werther est fou amoureux de Charlotte est on ne sait pas trop bien quels sont les sentiments de celle-ci. Wilhelm est l'ami de Werther résume la situation dans une formulation quasi mathématique. C'est la formule de la raison. Le problème de Werther, lui il veut créer une troisième possibilité : « je n'ai aucun espoir, mais tout de même ... ». Il refuse la voix de la raison et essaye d'insérer un peut-être qui lui laisse un peu d'espoir. Pour lui renoncer c'est mourir.

1. CONTEXTE

1.1. LE PRE-ROMANTISME ALLEMAND

Romantisme au début servait à désigner ce qui était comme un roman. Romantisme avec l'œuvre de Rousseau renverra à une certaine perception du paysage qui suscite la mélancolie. (Au XVIII). Ce n'est qu'au XIX^e qu'il servira à désigner un mouvement littéraire novateur et opposé au classicisme.

C'est d'abord en Angleterre et en Allemagne que ce mouvement romantisme va commencer. L'Allemagne se distingue alors de la France et de l'Angleterre car elle ne constitue pas une nation unifiée, c'est une mosaïque de petits états dirigés par des princes. Face à cette situation politique qui est bouchée, le désir de révolte va surtout s'exprimer sur le plan esthétique et particulièrement sur le plan littéraire par compensation d'une révolution sur le plan concret. Révolution esthétique assez violente, s'appellera le Sturm und Drang. On la traduit par tempête et élan, orage et passion, c'est une expression assez difficile à traduire. Comme il n'est pas question de réaliser une révolution concrète, elle va se réaliser sur le plan de l'imaginaire et ces jeunes écrivains vont se réfugier dans des visions extrêmes de l'idéalisme.

Sturm und Drang. Entre 1775 et 1785

C'est un courant de sensibilité nouveau, il va annoncer les grands bouleversements littéraires du début du XIX^e siècle. On n'est pas encore face à un mouvement littéraire. C'est plutôt un courant de sensibilité auquel s'attachent des personnalités isolées qui veulent du changement. Ce terme est le titre d'une pièce de théâtre de Friedrich Maximilian von Klinger. Et parmi ces jeunes écrivains se retrouve Goethe qui s'est déjà fait connaître par son roman les souffrances du Jeune Werther, très vite il va devenir le phare/noyau principal de ce mouvement. En 1800, là va se structurer un véritable mouvement romantique à proprement parler dans la ville d'Iéna.

1) L'exaltation du sentiment de la nature.

Une des grandes idées fortes du romantisme. L'homme face à un paysage grandiose ressent sa petitesse. Va se développer dans le contexte du pré-romantisme un paysage état d'âme. Une nature qui va être tantôt consolatrice et confidente ou au contraire une nature exaltant de grands sentiments. C'est un paysage où se projettent les émotions du personnage. Paysage qui correspond aux sentiments/tourments intérieurs que peut ressentir l'être humain. Paysage qui se met au diapason des humeurs du héros. Werther ira souvent chercher le réconfort dans la nature.

2) Le culte des antiquités nationales

Volonté de se retremper aux sources du génie national. On cherche à se démarquer des sources gréco-romaines pour retrouver les vestiges de sa propre culture.

3) L'expression de la sensibilité

Il faut lire Werther dans le souvenir de la Julie de Rousseau, la dette envers Rousseau est importante.

Expression de la mélancolie. Werther peut apparaître comme un personnage emblématique de ce sentiment. En Allemagne on a aussi parlé d'Empfindsamkeit l'âge de la sensibilité.

Sentiment de souffrance/désespoir face à l'indifférence du monde (Weitschmerz). Il existe un écart très fort entre nos rêves et ce que la réalité peut nous proposer.

Impossibilité d'y réaliser ses désirs et ses rêves les plus profonds.

La passion amoureuse.

Exaltation de l'affect contre la raison. La passion amoureuse prend une force particulière dans ce contexte car elle a une force dévastatrice.

Remise en cause des préceptes moraux, des préjugés et des institutions sociales. C'est quelque chose à mettre au-dessus du mariage.

4) Originalité et génie

Les romantiques sont des artistes/écrivains qui vont lutter contre l'idée d'une règle, les conventions, les traditions qui castrent l'expression personnelle.

Ils s'opposent aux traditions classiques et surtout le classicisme français.

Ils s'opposent aussi à l'hégémonie littéraire de la France.

On va donc chercher l'inspiration dans des nouvelles sources d'inspiration qui sont citées dans le roman. Ils s'inspirent par exemple de Fingal qui serait l'œuvre d'Ossian. Mais en fait œuvre de James McPherson.

5) Les genres littéraires.

Les romantiques se sont surtout exprimés par le théâtre et la poésie, mais aussi dans le roman pour décloisonner les genres. Ils voulaient briser cette hiérarchie des genres, ils vont aussi chercher à mélanger les genres.

Ce roman romantique

Met en avant la sensibilité et donc de la subjectivité.

Il va prendre une forme à la première personne, plus intime. Ici des lettres

On retrouve la place donnée à la passion.

Qui se couple à un amour de la nature.

1.2. L'AUTEUR.

Jeunesse : période Sturm und Drang

Première partie du séjour à Weimar, jusqu'au voyage en Italie (1775 – 1786) phase romantique

Période du classicisme weimarien

Vieillesse, marqué par la collaboration avec Schiller.

Œuvres de jeunesse

Intérêt pour Johann Gottfried Herder promoteur de la poésie populaire

Goetz von Berlichingen théâtre

Les Souffrances du jeune Werther.

Weimar à l'époque c'est l'une des capitales d'une petite principauté. Le Duc va inviter Goethe, le problème c'est que la Goethe va devoir mettre de côté ses aspirations littéraires et on va lui donner des tâches, gestion armée, théâtre, mine. Jusqu'à ce qu'il en a marre et qu'il quitte Weimar, il part de nuit et va en Italie.

L'après-Werther

Bildungsroman les années d'apprentissage de Wilhelm Mestier. On pourrait le décrire comme un Werther qui ne s'est pas suicidé.

2. LE TEXTE

2.1. WERTHER, ANTI-SAINT-PREUX

Dette envers Rousseau très très importante. On pourrait dire qu'au 18 e deux grands romans avec un impact énorme, Julie ou la nouvelle Héloïse et Werther. Deux livres comparables par l'impact énorme qu'ils ont eût sur le public.

Sur le plan de la forme, c'est un roman épistolaire. Et sur le plan du contenu car c'est l'histoire d'un amour impossible.

On peut parler d'intertextualité. Terme désignant le processus de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours littéraires ; manière dont un texte renvoi à un autre texte par voie de référence, d'allusions, voire carrément de citations.

La nouvelle Héloïse de Rousseau renvoyait aux lettres d'Héloïse et d'Abélard.

Ou encore Tristram Shandy et Cervantès.

1) Le contenu

Dimension autobiographique. Les romantiques vont mettre en avant une lecture de type autobiographique. On cherche à découvrir l'auteur, sa vie, sa sensibilité dans l'œuvre littéraire.

Charlotte Buff → Lotte. Goethe n'a pas eût de chance non-plus en en amour. Johan Kestner qui donne Albert dans le roman. Charlotte promise à Kestner. Goethe était devenu un ami proche de ce couple.

Dimension historique suite au suicide d'un pote de Goethe appelé Karl Wilhelm Jérusalem par dépit amoureux en 1772. Comme dans le livre il a emprunté un pistolet à Kestner.

L'œuvre est une lecture romantique, l'œuvre est l'auteur.

Journal d'une passion.

Passion qui tombe come un coup de foudre sur Werther, il ne peu y échapper. Ce que Goethe appelait les affinités électives. Lien chimique qui s'établit entre deux personnes. Passion amoureuse placée au dessus de la raison, du devoir, des ambitions matérielles. Rien n'est plus important pour W que cette passion.

Intertexte rousseauiste.

Original en butte au préjugé nobiliaire.

La fée d'une petite collectivité patriarcale. Un mari aimable, cf Wolmar. Sensibilité débordante. Les larmes baignent les deux romans. Exaltation de la nature.

Lettre-confiance

Goethe a voulu se démarquer par rapport au deuxième volet de la nouvelle Héloïse.

Différence

L'amour partagé d'une part.

Dans la nouvelle Héloïse il y a une deuxième partie ou la passion est sublimée en vertu d'un idéal moral supérieur. Werther refuse de renoncer ce renoncement va le conduire au suicide ce qui empêche

Le développe d'un 2 e volet de Julie.

2) La forme

Goethe va réapproprier la forme épistolaire mais on n'aura que la voix de Werther.

Forme monodique (une seule voix) du moins jusqu'à son suicide. On a un seul point de vue. Amour sans réponse. Impression de monologue, de journal c'est qqch de très nouveau par rapport à la nouvelle Héloïse.

Impact sur le lecteur.

Longueur réduite, ce qui permet d'augmenter l'intensité, traitement monadique, restriction du point de vue. Nouvelle présentation de la subjectivité. Tout est concentré sur Werther, son obsession pour Charlotte.

Accent mis sur l'action intérieure

Lecteur émotionnellement impliqué.

2.2. L'EFFET WERTHER WERTHERISME ET WERTHERIADES

Ce livre va déclencher une fièvre » de lecture, best-seller de l'époque. Le personnage va devenir une sorte de modèle pour la jeunesse. Ce livre va générer une espère de

phénomène de Mode. Peut-être pas le suicide, mais le style vestimentaire par exemple.
Impact sur la vie sociale et culturelle.

Un livre adulé

Il propose un nouveau modèle, qqch qui n'existait pas encore dans la littérature de l'époque.

Amour profond de la nature, mélancolie, passion se heurtant aux dures lois de la réalité.

Conscience de l'injustice sociale. Idée de redonner des droits à la personnalité exceptionnelle contre les préjugés de classe. Idée d'une destinée manquée.

Nouveau type de héros qui a devenir un prototype qui sera beaucoup imité

Un livre détesté.

Immoralité, incitation au suicide

Détesté par le clergé, livre dangereux, ils demanderont une censure.

Mme de Staël dira que c'est le plus grand livre de tout les temps, elle a appelé le livre Werther Goethe.

Napoléon se ventera de l'avoir lu 7 fois

Mary Shelley, Frankenstein. Le monstre lit les souffrances du jeune Werther.

3) Le Werthérisme.

Il va faire des petits.

Texte qui vont présenter une figure du type Werther comme expression d'une souffrance typique de l'époque. Mal du siècle. René de François René de Chateaubriand

Oberman d'Etienne Pivert de Senancour

Les dernières lettres de Jacopo Ortis.

Se distingue des imitations explicites.

4) Les werthériades : œuvres qui sont des imitations déclarées.

Friedrich Nicolai, *Les Joies du jeune Werther* (1775) : Werther épouse Lotte, a de nombreux enfants

William James, *The Letters of Charlotte, During her Connexion with Werther* (1786): Werther vu du point de vue de Charlotte

Pierre Perrin, *Werthérie* (1791) -> en anglais *The Female Werther* (1792)

Il y aura aussi des parodies.

Goethe lui-même avait bien conscience de l'impact de son livre

Les grand succès d'un petit livre

Voir la citation de Goethe.

Expression des aspirations, passions insatisfaites et les souffrances imaginaires ou réelles à propre à la jeunesse d'alors. Sentiment du mal du siècle. Sentiment que partageait la jeunesse. Héros dans un monde sans héros. Sentiment d'insatisfaction. Époque de changement de société. Rêves héroïques sans perspectives.

Désespoir, mélancolie, tentation du suicide.

ADOLPHE, BENJAMIN CONSTANT (1806-1816)

1. LE PREMIER ROMANTISME

La France connaîtra cette révolution romantique beaucoup plus tard que ses voisins. Cela casse le mythe selon lequel les français seraient à l'origine du romantisme. Ces mouvements romantiques vont apparaître en Europe à différents moments. La France va connaître une éclosion de ce mouvement romantique en plusieurs étapes.

Pourquoi la France connaît-elle un romantisme plus tardif ?

Les français ont connu un classicisme triomphant sur lequel toutes les nations se sont identifiées, le français étant une langue de culture. De ce fait le romantisme arrivera plus tardivement.

Le romantisme constituera aussi une sorte de réveil national, de puiser dans son propre héritage. La France a reçu la révolution de 89 et ce sentiment national n'aura pas un besoin aussi précoce de se manifester car avec Napoléon et le 1^{er} empire on va voir l'impérialisme français se maintenir sur l'échiquier européen.

Il y a déjà dans la littérature du 18^e des éléments que l'on va retrouver dans le romantisme, la peinture des sentiments, l'introspection, ... déjà très présente dans la littérature du 18.

Adolphe s'inscrit bien plus dans une volonté d'introspection plutôt qu'une réflexion sur la nature ou le sentiment national. On est ici dans un modèle de toute une littérature d'introspection psychologique durant tout le 18^e. C'est un roman du premier romantisme.

L'édition de référence, Folio, la lecture donnée dans la préface n'est pas en accord avec la lecture profonde du texte. Il faut s'attacher juste au texte, ne pas s'occuper des commentaires critiques.

2. BENJAMIN CONSTANT (1767-1830)

On est face à un personnage qui est né au XVIII^e et meurt au moment même où Stendhal publie « *le rouge et le noir* ». Il ne peut pas être considéré comme un homme du XIX^e. Il est né sous l'ancien régime, a connu la révolution et est passé dans l'autre monde. Ceci a une implication dans l'écriture même du roman. Il a été homme politique. Par son implication, et sa naissance, né en Suisse, il va avoir toute une série de contacts avec des diplomates étrangers et des auteurs. Il a côtoyé les préromantiques allemands. Il est romancier, mais ce n'est qu'une petite partie de son œuvre même si on a retenu que ça. Il s'est fait connaître comme essayiste philosophique, s'intéressant particulièrement au gouvernement des états européens, et plus particulièrement la France. Il est aussi intéressé à la question de la place de la religion dans la société.

Un roman comme Adolphe, qui est un véritable chef-d'œuvre, est un roman qui a véritablement insufflé un courant créateur dans la littérature française et reste une référence. Beaucoup d'auteurs ont paraphrasé Adolphe, on parle d'Adolphe dans leur texte, l'on critique.

Comme beaucoup de romans qui connaissent un grand succès, la critique contemporaine et postérieure ne va pas échapper à la tentation de rechercher les clefs interprétatives, de rechercher les modèles et de faire une équation entre la biographie de l'auteur et le récit

romanesque. Adolphe a été considéré comme un roman autobiographique par des générations de commentateurs.

Il y a une part de biographie, Constant est narcissique, une grosse partie de ses publications ce sont ses journaux intimes, il aime parler de lui.

- Mais Adolphe n'est pas simplement un roman à clefs, un roman autobiographique.

Il était assez agacé par cette lecture. Il s'en explique et fait une opposition entre le monde inventé et le monde réel. Question de l'utilité qui va revenir souvent sous la plume de l'auteur. Cette lecture identificatrice est une lecture sans intérêt de l'aveu de l'auteur lui-même et ce malgré une inspiration autobiographique évidente.

Dans Adolphe il y a deux personnages fondamentaux, la critique a voulu voir Constant en Adolphe et en Ellénore l'une de ses maîtresses. Constant était un homme à femme. Toutes ses liaisons furent sous le signe de la passion romantique. Il a eût des liaisons suivies avec des femmes connues. Les deux les plus souvent évoquées sont Madame de Stalle et Charlotte sa dernière femme. Plusieurs femmes sont présentes dans le personnage d'Ellénore qui est un personnage fabriqué, on ne peut l'identifier avec une seule.

Adolphe est bien plus qu'un roman autobiographique. Il pose la question de la difficile quête de soi à laquelle s'est livré Constant pendant toute sa vie. Il a un ego très fort, il cherche à se comprendre, se trouve pétri de contradictions. C'est pour ça qu'il forme un ensemble avec les textes authentiquement biographiques. Le personnage d'Adolphe est un personnage complexe, entre deux mondes, qui se raccroche par son caractère à la nouvelle génération romantique et qui par toute une série d'autres côtés se rattache plutôt à une tradition du XVIII^e. (Valmont). Adolphe est tiraillé entre deux désirs contradictoires.

3. NAISSANCE D'ADOLPHE.

La critique s'est trompée de perspective en le relisant et s'est arrêtée à une phrase que l'on trouve dans les textes personnels de Constant car il parle d'un « roman qui sera notre histoire ». En réalité, on le sait aujourd'hui, Adolphe est un épisode d'un autre roman qui a grandi dans l'imagination de l'auteur pour se séparer de l'œuvre source pour devenir un roman autonome. Adolphe n'est pas un roman écrit de manière linéaire, il va occuper Constant durant 10 ans, il va le prendre, le retravailler, ... On possède aujourd'hui tous les éléments pour reconstituer le cheminement intellectuel.

Il entame Adolphe fin 1806, année où la relation avec Madame de Staël est de plus en plus houleuse et retrouve Charlotte. Il travaille donc à la composition d'un « roman qui sera notre histoire », il s'agit du roman générique qui devait contenir Adolphe.

Il reprend l'écriture en fin août 1809. Il a déjà fait un mariage secret avec Charlotte à ce moment là. Il effectuera en 1810 dernières retouches. Le texte n'est publié qu'en 1816.

On peut s'interroger sur la raison d'une si longue gestation.

Il est occupé par toute une série d'activités extérieures à la littérature, et puis surtout comme beaucoup de romanciers il n'a pas une vision très claire de l'impact qu'aura son œuvre sur sa vie. Pour lui le roman n'est qu'un genre mineur, il dira à propos d'Adolphe qu'il a toujours mis bien peu d'importance à cet ouvrage qui est fait depuis 10 ans. Constant est conscient des rapports que l'on va établir entre le personnage et sa vie privée. Et il a peur de Germaine de Staël.

Évolution de la création dans le temps :

Adolphe n'est pas un roman spontané, il est écrit à la longue et dont on voit l'évolution à travers la complexification des personnages principaux. Ce qui est important dans le récit. Il y a dans ce roman une portée générale et non référentielle.

La question qu'on s'est aussi beaucoup posé à propos de ce texte là, c'est où il fallait le mettre. Roman du classicisme ou est ce que c'est un roman qu'on peut considérer comme plus moderne et donc romantique ?

En réalité ce roman est à l'image de son auteur, **il est un peu les deux à la fois.**

4. ADOLPHE, ROMAN ENTRE CLASSICISME ET ROMANTISME.

Du roman classique il en a

Le dépouillement

Une grande sobriété

C'est aussi un roman qui accorde une grande importance aux jugements moraux.

Appréhension des tabous sociaux.

Parenté étonnante entre la pensée de Constant et les grand moraliste français du 17^e quand à la question amoureuse, comme les maximes de la Rochefoucauld

Adolphe n'est pas frappé d'un coup de foudre, ce n'est pas une relation construite. Il entend parler des plaisirs de l'amour et se dit que ça serait pas mal d'essayer. Lien que l'on peut établir entre le personnage d'Adolphe et de Mathilde de La Maulde dans le Rouge et le Noir, ils décident tout les deux de tomber amoureux pour tromper leur ennui.

Il y a vraiment un parallèle étonnant dans la psychologie des personnages et que si Constant n'a pas théorisé cette idée de la décision de tomber amoureux il va en parler à plusieurs reprises dans le roman. Stendhal dans le traité de l'amour va théoriser la cristallisation.

Cette idée de cristallisation, Constant l'analyse d'une manière assez similaire dans son journal alors qu'il ne parle pas spécialement de son personnage.

«L'amour est au reste un sentiment qu'on place, lorsqu'on a besoin de le placer, sur le premier objet venu. Tous les charmes qu'il prête sont dans l'imagination de celui qui l'éprouve» (B. Constant, Journal, 28 avril 1805)

Il va appliquer cette vision de l'amour à son personnage d'Adolphe qui décide de tomber amoureux et qui décrit ce processus de manière très lucide.

Le lien à la Rochefoucauld peu se retrouver encore ailleurs (voir citations sur le pwp).

« Nous avouons... dans l'esprit des autres » dernière citation que l'on voit en cours.

Conflit entre une psychologie de XVIIIe siècle finissant et la psychologie du premier romantisme. **Constant est au confluent des deux lui aussi.**

Les lecteurs, juges d'Adolphe.

C'est un roman qui va connaître un succès considérable, qui a dépassé Constant lui-même. Certain trouvent des circonstances atténuantes à Adolphe, d'autres accusant sa cruauté, son égoïsme et son absence de soucis de l'autre.

Stendhal parlait d'Adolphe comme d'un Marivaudage tragique.

Balzac dans la Muse du département : dans ce roman on va avoir explicitement une référence à Adolphe, le personnage féminin le citant à tout bout de champ à son amant, comparant sa vie à celle du roman.

«Vous avez beaucoup lu le livre de Benjamin Constant, et vous avez même étudié le dernier article qu'on a fait dessus; mais vous ne l'avez lu qu'avec des yeux de femme. Quoi que vous ayez une de ces belles intelligences qui ferait la fortune d'un poète, vous n'avez pas osé vous mettre au point de vue des hommes. Ce livre, ma chère, a les deux sexes. Vous savez?...Nous avons établi qu'il y a des livres mâles ou femelles, blonds ou noirs... Dans Adolphe, les femmes ne voient qu'Ellénore, les jeunes gens y voient Adolphe, les hommes faits y voient Ellénore et Adolphe, les politiques y voient la vie sociale! Vous vous êtes dispensée d'entrer dans l'âme d'Adolphe, comme votre critique d'ailleurs qui n'a vu qu'Ellénore. Ce qui tue ce pauvre garçon, ma chère, c'est d'avoir perdu son avenir pour une femme; de ne pouvoir rien être de ce qu'il serait devenu, ni ambassadeur, ni ministre, ni chambellan, ni poète, ni riche. Il a donné six ans de son énergie, du moment de la vie où l'homme peut accepter les rudesses d'un apprentissage quelconque, à une jupe qu'il devance dans la carrière de l'ingratitude, car une femme qui a pu quitter son premier amant devait tôt ou tard laisser le second. Enfin, Adolphe est un Allemand blondasse qui ne se sent pas la force de tromper Ellénore.»

Cette question de point de vue fait semblant l'une des grandes forces du Roman.

On retrouve aussi une volonté esthétique de sobriété Dans une tradition littéraire assez marquée :

Caliste de Mme de Charrière

Delphine, Corrine de Mme de Staël

René de Chateaubriand

Werther de Goethe

Romans féminins de la période (Mme Cottin, Mme de Krüdener)

Renversement du point de vue par rapport au roman féminin :

C'est l'homme qui parle et il n'est pas en train de se justifier, il fait un retour sur son passé et fait un mea culpa. Ça a amené la critique à considérer Constant comme le père du roman d'introspection.

Il fallait lui trouver une forme propre à exprimer les pensées du personnage.

Roman-mémoires

Il recourt au récit rétrospectif qui permet l'identification du lecteur mais qui permet de sonder les pensées les plus profondes du personnage d'Adolphe là où un romancier qui aurait choisi un roman à la troisième personne aurait eut du mal.

On va retrouver logiquement le manuscrit trouvé :

Sous-titré anecdote retrouvée dans les papiers d'un inconnu.

Également auto-analyse, réflexion qu'Adolphe fait lui-même sur son comportement.

Rousseau et l'analyse du cœur humain.

A partir du moment où nous sommes dans les pensées profondes, on parle d'un roman de la subjectivité double. Personnage et narrateur.

Constant, comme beaucoup de lecteur de romans il a compris tout l'avantage du topos du manuscrit trouvé mais qu'il pourra trouver une force dans son récit s'il exploite les ressources du roman par lettres. Mais Adolphe n'en est pas un, mais à l'intérieur il y a une inscription de toute une série de lettres qui sont données comme authentiques et qui se retrouvent intégrées à la narration :

Lettre qui tue

Lettre d'outre-tombe sur laquelle se referme le roman

Pluralité des points de vue

5. ADOLPHE, ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE ?

On sait qu'il n'en est rien et l'intérêt du récit réside dans l'analyse du caractère d'Adolphe qui est un personnage qui est tiraillé entre deux tentations toutes aussi forte.

Entre la pitié et son désir de liberté.

Roman d'amour survolé par la lucidité, l'intelligence.

Il se fait souffrir par peur de faire souffrir. Il a peur de quitter Ellénore mais il la fait souffrir en restant avec.

C'est un roman qui finit là où les autres commencent.

Peinture de la conquête qui s'oppose à la décristallisation.

On a un renversement par rapport au récit traditionnel, ici c'est la femme qui s'accroche et non plus l'homme qui supplie. C'est en cela que Constant atteint en général, il parvient à peindre le tragique romanesque de la fatalité quotidienne.

On peut parler de roman de la décristallisation

Et analyse Adolphe comme un drame de la volonté. Personnage déchiré. Il ne sait pas exactement ce qu'il veut.

Il met en place le processus « classique »

1. Adolphe décide de tomber amoureux d'Ellénore

2. Tout va bien, tout est fleur bleu, moment de l'exaltation de la passion amoureuse.

Le chapitre 4 du roman va marquer une espèce de rupture dans le récit.

On va passer de l'exaltation au début de la décristallisation.

S'ouvre avec « Ellénore était sans doute un vif plaisir dans mon existence, mais elle n'était plus un but : elle était devenue un lien. »

A cette exaltation succède la troisième étape qui commence dans le chapitre 4

3. Lassitude de l'habitude

Moment où le lien se transforme en entrave, en lien pesant.

Ce qui est exposé ici c'est la perception que peuvent avoir les hommes et les femmes d'une relation qui se modifie dans le temps.

Constant se développe dans la lettre sur Julie. La femme conquise n'est plus un but mais un lien. Question de la différence de perception entre une relation concrétisée entre les hommes et les femmes ; l'homme souvent cessant de considérer sa femme comme d'un but à atteindre. L'ennui d'Adolphe va commencer à ressurgir.

4. L'irrésistible envie de rompre

Adolphe voudrait bien faire cesser cette relation, mais il n'ose pas. Tirailé entre désir de rompre et cette pitié pour Ellénore. Il n'y a pas de réaction monolithique d'Adolphe et ses Sentiments qui se mêlent : cruauté, amour, pitié, égoïsme, instinct de conservation

Dès que l'obsession de la rupture deviendra permanente, le quotidien devient un enfer partagé. Quand il décide de céder à la pression de l'opinion publique, c'est la pression des autres qui le font écrire cette lettre.

C'est un douloureux apprentissage de la liberté.

Une fois cette rupture définitive, c'est le grand vide qui va s'offrir à Adolphe. Paradoxe entre le lien qui devient pesant et qui une fois rompu devient encore plus pesant.

6. UN SUJET : COMMENT CONCILIER PITIÉ ET LIBERTÉ

Pour Constant, l'Amour c'est un bonheur sublime et en même temps un déchirement, la perte irréparable de la liberté.

Adolphe est VICTIME ET BOURREAU

Histoire banale qui atteint à la portée générale.

Dichotomie entre homme et femme (cfr jugement de Balzac)

Dettes des auteurs dit romans de couples.

Drame d'une intelligence et d'une sensibilité déchirées

Difficile cohabitation de la raison et du sentiment. Le cœur et l'esprit.

Désir de liberté et malaise de la souffrance que l'on ressent et que l'on inflige. Roman d'une grande profondeur d'analyse psychologique.

Transcendance des époques

Économie de mots

Roman œuvre d'art.

EMILE ZOLA – NANA. (1880)

On se retrouve ici dans le naturalisme.

Zola est considéré comme le chef de file de ce mouvement naturaliste.

1. EMILE ZOLA (1840 – 1902).

On ne pourrait pas imaginer quelqu'un comme Emile Zola écrire Nana au XVIII^e. Il est d'origine italienne, sa famille est émigrée dans la région d'Aix-en-Provence. Il entame sa carrière comme journaliste et fonctionnaire dans les milieux de l'édition, chef de pub chez Hachette. Il est connu pour avoir pris des positions extrêmement fortes notamment dans l'affaire Dreyfus lors de laquelle il publie « J'accuse ».

Son œuvre majeure est un cycle romanesque : *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893). Le sous-titre à toute son importance. Histoire naturelle ça fait penser aux sciences exactes, sociale c'est un milieu à étudier à la loupe et une famille, un échantillon, et sous le second empire.

Il va commenter longuement son projet. (Voir dia).

Volonté de peindre une famille et non pas la société (il s'oppose ici à Balzac). Idée qu'il y a une approche scientifique des personnages qu'il va mettre en scène. Milieu fondamental, fait penser à une expérience scientifique, le romancier étant comme un laborantin. Il veut composer une œuvre expérimentale, où l'expérience et l'observation ont une place fondamentale.

Il n'a pas a priori la formation nécessaire, il va donc s'inspirer d'auteurs scientifiques qui vont lui donner une base théorique pour son expérimentation littéraire.

Deux références scientifiques incontournables :

Prosper Lucas, *Traité de l'hérédité naturelle* (1847-1850).

Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865).

Il va essayer de théoriser ce qu'il entend par naturalisme. Il va rassembler dans un ouvrage qui s'appelle **le roman expérimental** (1880) et qui est un manifeste du naturalisme.

Le but fondamental du naturalisme est de donner un fondement scientifique à l'œuvre littéraire. En toute logique donc, les personnages de Zola, dans l'ensemble du cycle, vont se trouver conditionnés par cette vision scientifique, ils sont donc soumis au déterminisme, l'hérédité. Mais aussi au déterminisme social avec l'influence des milieux.

Au fond donc, ces personnages sont déterminés biologiquement et socialement ce qui amène une réflexion sur la Liberté du romancier.

2. NANA (1880)

Le XIX^e est un siècle qui a quand même pas mal de compte à régler avec la femme.

Ici on va parler beaucoup plus du corps et du sexe de Nana, c'est là le projet de Zola et il ne s'en cache pas.

Vision contemporaine de la femme : Freud.

Il n'était pas un grand partisan du féminisme. (Voir dia pour des extraits de Freud).

Entre d'autres termes le XIX^e S est obsédé par la prise de pouvoir des femmes, se sent menacé par le corps des femmes et le pouvoir qu'elle lui attribue. Relation complexe d'attraction et de répulsion envers ce mystère féminin. C'est perceptible en art et en littérature. Pour Zola Nana incarne la femme-fatale.

Nana : blonde Vénus ou diable roux ?

C'est sous les traits de la blonde Vénus que Nana apparaît au début du roman. Innocente comme Vénus sortie de l'écume. Il y a chez Zola une hésitation constante dans la description de Nana entre la blondeur et la roux. Ce qui est intéressant c'est que Zola va osciller entre les deux options. C'est sans doute un changement de perspective très inconscient, ce qui fait que quand Zola nous décrit Nana, il a tendance à la roussifier quand il en parle en tant que diable. Elle est présentée d'emblée dans les carnets du romancier, on y retrouve une carte d'identité. Il va pour chacun d'entre eux imaginer une carte d'identité sur laquelle on trouve des détails physiques, oraux, sur la profession et aussi sur les liens de parentés.

Voir extrait sur la dia avec les chiens.

Tel est pour Zola le résumé de son roman. Il avait pour souhait de réaliser une peinture réelle du « demi-monde ».

« L'histoire vraie du demi-monde ».

Pour cela il va se plonger dans ce monde qu'il ne connaît pas. Il va mener une enquête. Univers des courtisanes et des cocotes.

Les Rougon-Macquart.

Histoire NATURELLE et Sociale d'une Famille sous le SECOND EMPIRE.

Son but était d'étudier les tares de cette famille sur 5 générations. Déterminisme biologique et social. Il va donc faire un arbre généalogique avec une carte d'identité pour chaque personnage, organisation minutieuse.

Adélaïde Foucque, elle est au fond, la souche de la famille. C'est elle qui est porteuse de cette fameuse tare, cette névrose obsessionnelle, qui va se transmettre à l'ensemble de ses descendants. Les personnages en rouge sur la dia ce sont les personnages qui ont cette tare héréditaire. Il organise donc tous le cycle autour d'une cohérence génétique qui est la structure de son récit. On peut donc considérer les Rougon-Macquart comme une seule œuvre. Son idée est de donner des fondements scientifiques au roman et de considérer le romancier comme un expérimentateur. Le personnage de Nana est un personnage de la dernière génération. Il va apparaître dans plusieurs romans. Dans son projet il a eût soin de nous raconter l'enfance de Nana dans un autre roman. Dans l'assommoir (1877) et dans Nana en (1880). Dans l'assommoir Nana fait vraiment figure de personnage secondaire.

L'assommoir : l'enfance de Nana.

Le but de Zola étant ici de dépeindre la tare de sa mère Gervaise : l'ivrognerie, la misère. Nana étant élevée dans ce milieu tout à fait particulier et conditionnée par le milieu qui l'a vue grandir. C'est là qu'il va poser les bases mêmes des déterminismes qu'il compte mettre en jeu. Fait une fiche également pour l'Assommoir. Il y décrit notamment Nana et ce qu'il attend pour elle. Chez Zola elle est blonde et rousse à la fois, ce détail est significatif.

Ce personnage est donc conditionné par son hérédité et le milieu. C'est aussi une théorie de l'imprégnation. C'est une croyance pseudo-scientifique qui voulait qu'une femme sera déterminée pour la vie par le premier rapport sexuel qu'elle va avoir. L'idée que Gervaise à

connue une vie sexuelle avant de se marier, elle est marquée définitivement par son premier amant. Et Nana va hériter des tares de sa mère, de son père, mais aussi du premier amant de sa mère. Citation sur la dia.

« Elle est la chair centrale » toutes les descriptions qu'il fera d'elle aura pour but d'en faire la chair dans tout ce qu'elle a de répréhensible. On a l'idée que Nana est l'incarnation de la pourriture qu'elle va transmettre à tous ceux qu'elle va rencontrer. Elle est comme un espère d'insecte. 3^e enfant de Gervaise mais la seule qu'elle ait eu avec son mari.

Dans la savoir on a peu de détails sur Nana. On a donc peu de détails physiques sur le personnage. Mais en revanche il s'attache plus longuement à la description de son portrait moral, il va nous donner des petits indices pour voir comment la tare va se propager.

Vaurienne fini qui très vite apparait comme un enfant lubrique et débauché. Elle trouve des inventions dont on ne peut pas raconter, elle joue à la maman, elle a du vice. Vicieuse. Elle annonce donc un goût démesuré pour les choses du sexe. Elle est perçue comme une vermine, une saloperie de fille. À 10 ans elle marchait comme une dame, le regardait de côté plein de vice. Elle espionne sa mère. Elle est de plus en plus associée à un animal dans l'assommoir, notamment à un félin ou à un serpent. Le langage fait partie de son enquête et de l'expérimentation romanesque. Embonpoint de nana, son apparente bonne santé, ça fait partie des indices qu'elle appartient à ce demi)-monde. Zola s'arrête sur l'ambivalence sur ses cheveux, ça fait déjà apparition dans l'assommoir.

Description à voir sur la diapo.

Nana dans Nana : La femme fatale.

Elle est chez Zola l'emblème même de la femme fatale au XIX^e.

Dépourvue de toute spiritualité

Dépourvue de toute activité cérébrale.

Gouvernée par ses instincts (cf. Freud).

⇒ La femme : prédatrice, dangereuse pour l'espèce.

C'est la bête de l'apocalypse à laquelle elle sera comparée.

C'est un discours qui est relayé par la science et qui est « accrédité » par la science.

Animalité constitutive. Gouvernée par l'instinct sexuel

Misogynie ambiante que l'on retrouve chez Darwin, les biosexistes et Alphonse Bertillon notamment. Mythe de l'infantile perversité féminine on peut retrouver ça chez Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Hugo, Zola, ... vision typée de cette société française de la fin du XIX^e

Mère et épouse : seules femmes fréquentables.

Car ayant renoncées à une sexualité qui n'aurait pas pour but la procréation.

Valorisation de la femme-épave. Sacrifice et abstinence. La bonne santé de Nana : offense au « bon goût ».

Nana vs Sabine

Présentée avec un pâle sourire avec une froideur de dévot

L'autre face du vice, le vice protégé par une situation légale, bien plus destructif.

Zola n'est pas un pervers, il est le produit d'une époque et il hérite de ses phobies.

On a un auteur qui entreprend une démarche naturaliste, mais il est peut être encore plus déterminé que ses personnages. Sa vision est calquée sur les préjugés de l'inconscient collectif et les discours ambiants. Pour peindre cette fresque familiale, il va essayer de

donner un éventail assez large de cette société. Pour lui la société peut se distinguer en 5 catégories d'individus. Le peuple, les commerçants, la bourgeoisie, le Grand Monde et le monde à part où il range les prostituées, les assassins, les prêtres et les artistes.

Nana ou la « Fêlure »

Elle symbolise cette fêlure qui va se propager à l'ensemble des personnages qu'elle va rencontrer. L'ancêtre, Adélaïde Fouque (névrose originelle). Voir dia pour sa carte d'identité.

Elle est déterminée par son hérédité à devenir un instrument de destruction.

Fruit pourri dépositaire de la tare de ses ancêtres et les amants de sa mère par l'imprégnation. Elle doit mourir jeune.

⇒ « la mouche d'or »

Explicitement inscrite dans le roman, lorsqu'elle fait son entrée au théâtre, il montre bien que le personnage n'a aucun talent. Sa beauté extérieure s'oppose à la pourriture intérieure

Elle est comme une gangrène. Rousseur associée à l'animalité du personnage et il y a une espèce de contamination qui a lieu. Femme comparée à une femelle, un sphinx qui réduit les hommes à un état animal. La CHAIR CENTRAL voir dia pour extrait.

Animalité profonde représenté par Zola.

Nana, Sans cesse ramenée à son animalité profonde.

Victoire de la chair sur l'esprit.

Elle dont son nom a une pouliche qui va battre un autre appelé SPIRIT

Nana, animale et diabolique

Nana, pêché originel réinventé

Tentation physiognomonique : le corps traduit l'âme

Le corps traduit au fond l'intérieur de l'individu. Le physique de nana permet de traduire son tempérament. Hallucination qui s'empare de Muffat, il y a une fantasmagorie qui s'empare de lui.

Nana, Monstre de l'Écriture.

Le Moins « naturaliste » des romans de Zola.

En quoi cela ? C'est que Zola le disait lui-même, il décidait de composer le poème des désirs du mal. Il y a dans ce roman un lyrisme symbolique extrêmement présent qui se détache de la froideur. Il y a un impressionnisme de la description.

Le poétique l'emporte sur le romanesque. Flaubert émet un jugement qui semble extrêmement pertinent sur Nana.

⇒ « Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle »

Le personnage garde tout son réalisme par rapport au projet mais incarne totalement ce mythe de la femme fatale.

Dimension mythique du personnage.

La mort de Nana c'est la chute du masque, scène extrêmement forte. Nana perd tous les indices de sa beauté extérieure et se voit révélée in extremis telle qu'elle était dans la réalité.

Blonde Vénus >> hideuse charogne.

LE JOUEUR, FIODOR MIKHALOVITCH DOSTOÏEVSKI (1866)

Image du jour autoportrait au miroir (1908) de Léon Spilliaert. Il en a fait des lieux de questionnement existentiel.

Le personnage dostoïevskien.

Ce personnage n'est pas un personnage qui est vu de l'extérieur par un auteur omniscient (portait). Dostoïevski ne s'attache pas à créer des portraits. C'est un personnage qui se révèle par l'image qu'il se construit de lui-même. Ça veut dire qu'il ne va pas nous proposer des personnages qui obéissent à une image figée, définitive, objective. Il nous propose une vision instable, changeante du personnage. Dans beaucoup de roman de Dostoïevski on a beaucoup de scènes au miroir où le personnage se rend compte de lui-même par le regard qu'il pose sur lui-même.

Un être double

Le personnage Dostoïevskien est un être double voir multiple. Il remet en question l'unicité du moi. Les personnages ne sont pas conçus comme un tout cohérent et constant. Mais comme des personnages divisés, multiples, pleins de contradictions. Ce sont des héros qui ne coïncident jamais vraiment avec eux-mêmes. Ils se découvrent toujours autre dans le miroir.

Un « homme sans qualités »

Expression de Robert Musil. Nouveau type de personnage moderne. Il va incarner autre chose qu'un actant, qu'un rôle dans le roman. Il va plutôt concevoir son personnage comme une conscience qui perçoit. Le personnage nous donne un point de vue qui peut être partiel ou altéré sur la réalité. Il n'est pas forcément celui de l'auteur non plus. Le personnage est conçu comme un être de sensation et de langage. Plus qu'un corps c'est une voix, il se laisse traverser par le monde extérieur et y laisse son empreinte.

« Sans qualités »

Alexeï est un homme de rien. Il se décrit lui-même souvent comme un zéro
Personnage sans déterminations préétablies. Dostoïevski n'explique pas pourquoi cette folie du jeu.

1. CONTEXTE

1.1. UN AUTRE REALISME

On est en plein essor du roman naturaliste qui trouve plein d'émules partout dans le monde. Mais c'est aussi le moment où quelques voix s'élèvent pour demander autre chose, dont l'essai d'Eugène-Melchior de Vogüé qui écrit un essai « Le roman russe » (1886). Surtout sur 4 auteurs qui sont contemporains. On connaissait très mal la littérature russe en France et surtout la contemporaine. Il était ambassadeur en Russie.

Une révélation.

Accent sur la littérature russe contemporaine.

C'est n'a pas un essai informatif. Il a une dimension polémique. Il souhaite par la découverte de ces auteurs il invite à une remise en question des modèles français.

1886

Mise en crise de la formule naturaliste

Illuminations de Rimbaud. « Manifeste du symbolisme » de Jean Moréas (in Le Figaro).

C'est le point de départ d'une « mode Russe », en témoigne « Très Russe » de Jean Lorrain.

Un autre réalisme.

Il ne va pas, contrairement à Moréas, plaider la fin du réalisme. Mais il plaide pour un réalisme plus profond plus réfléchi. Il veut réintroduire dans le roman des préoccupations intellectuelles, spirituelles, philosophiques. On trouvait que le roman de Zola était devenu trop matérialiste. Il veut également relativiser les catégories romanesques françaises. De montrer qu'il y a autre chose. Il dit aussi qu'on ne peut pas juger le roman Russe en fonction des critères en vigueur en France.

Un réalisme plus profond.

Vogüé veut enrichir le naturalisme et pousser les auteurs vers un réalisme plus profond, qui se détacherait du réalisme documentaire/scientifique de Zola.

Ça serait un réalisme qui accepte l'incorporation d'une matière philosophique ou d'idées.

Volonté de faire du roman un lieu de débat d'idées.

Amenant à accorder plus d'importance à l'introspection, l'exploration intérieure.

Aller du monde objectif vers l'univers subjectif.

Dostoïevski exprime aussi de telles attentes dans ses carnets.

Il va aborder l'homme comme réalité complexe (l'homme dans l'homme) et surtout comme entité instable/changeante. Principalement russe, il dit incarner l'âme russe. Il n'est pas psychologue, il veut s'en démarquer, il refuse d'enfermer l'âme humaine dans des cadres prédéfinis. Il va pousser ses personnages à révéler l'homme dans l'homme dans ses romans. Il va s'intéresser aux profondeurs de l'âme humaines et contrairement aux psychologues il ne va pas essayer de tout expliquer.

1.2. L'AUTEUR

Né en 1821 à Moscou dans une famille noble mais désargenté. Il suit une formation scientifique. Il est passionné par la littérature, l'histoire et les langues. Il va donc quitter cet institut militaire scientifique pour se consacrer à la littérature en 1844. Il aura des problèmes d'argent toute sa vie. En 1846 il publie son premier grand roman « Les pauvres gens » roman social qui va enthousiasmer la critique. On voit en lui un nouveau Gogol. 1848 grand mouvement de révoltes populaire en Europe « Printemps des peuples ».

L'expérience du bagne.

Il va participer aux activités d'un cercle révolutionnaire socialiste utopiste. Il va simplement participer à des réunions. On y discute de la censure, du servage, de l'église, du pouvoir du tsar. Arrêté en 1849 et envoyé au peloton d'exécution. Finalement on lui apprend qu'il était gracié. Apparemment sorte de torture apprécier de les mettre jusqu'au peloton mais de pas les tuer. Il fera 4 années de bagne en Sibérie. Il en sort un récit en 1862 dans Souvenirs de la Maison des morts. C'est à cette époque qu'il revient à la religion et que l'épilepsie l'attrape. Ça lui permettra d'être démobiliser.

Voyages en Europe.

1860 il s'installe à Saint-Pétersbourg

Il y rencontre avec Apollinaria Souslova (Paulina) relation très je t'aime moi non plus.
1862 : voyage en Europe. Relation assez houleuse toujours.
Passion du jeu. De ce voyage il en ressort un dégoût pour l'Europe libérale et son matérialisme. Il se tournera vers les courants slavophiles. C'est de là qu'il en retire l'idée du Joueur. C'est le roman le plus autobiographique de D.

Roulettenbourg

1^e ébauche du joueur, idée d'un nouveau type de personnage. « L'homme de trop » jeune homme qui ne sait pas à quoi employer ses forces. Déracinement.

Les écrits du sous-sol (1864)

Nouveau type d'écriture à la 1^e personne.

Locuteur qui dialogue avec des interlocuteurs imaginaires (voix). Personnage qui n'est presque qu'une voix. Importance du dialogue dans le processus d'écriture.

Crime et châtiment (1866)

Feuilles d'ébauches, très courant pour les auteurs d'accompagner de dessins les préparations de leur romans. Ici il met en scène l'homme libre qui va chercher à expérimenter sa liberté par le mal en commettant un crime gratuit. Il va tuer pour voir. Et ensuite il va essayer d'analyser ses motivations. Conception très particulière du personnage chez Dostoïevski. Le personnage cherche à se comprendre mais l'auteur n'explique pas son geste.

Le Joueur

Interruption de la rédaction de Crime et châtiment.

Obligations contractuelles vis-à-vis de son éditeur, Steilovski. Il doit absolument boucler un roman en quelques jours. Dictée du joueur à une sténographe, Anna Snitkina, en 26 jours. (Vingt-six jours de la vie de Dostoïevski de 1980 qui montre cette période). Remise in extremis. Il va finir par garder Anna auprès de lui pour lui dicter la fin de Crimes et Châtiments et il va au passage de lui demander de l'épouser.

Autres romans

L'Idiot (1868-1869).

Les démons / les Possédés (1871-1872)

L'Adolescent (1870)

Les Frères Karamazov (1880)

1.3. LA RECEPTION CRITIQUE DE L'ŒUVRE DE DOSTOÏEVSKI.

Auteur qui a généré une réception très contrastée. Tolstoï par exemple disait qu'il écrivait mal parce qu'il avait trop à dire. Nabokov le traité de médiocre romancier gothique.

1) La dimension nationaliste

« Âme russe » qu'il va défendre contre le courant occidentalisant la raison, matérialisme froid, esprit de calcul. Suite à son voyage à travers l'Europe. Il y a une sorte de plaidoyer pour l'âme russe. Volonté de se détacher des modèles littéraires occidentaux. Pas seulement des modèles sociaux et idéologiques. Il les connaissait parfaitement, il a même traduit Balzac.

Volonté de créer « des personnalités jamais vues en littérature ».

2) La dimension prophétique et visionnaire

Certains ont vu en D. un prophète des angoisses et des idéologiques du XX^e S. Dont Milan Kundera. Certains ont vu la révolution et le terrorisme dans Les Démons Le culte de guide (surhomme) et ses dérives totalitaires dans les Frères Karamazov. Révolte de l'homme face au monde absurde.

3) La dimension polyphonique.

Concept de Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski (1929/1962)

Il voit chez Dostoïevski « un type de pensée littéraire tout à fait nouveau ».

Le roman « traditionnel » ici le grand roman réaliste du XIX^e dans le chef de Bakhtine Les personnages sont présentés dans un univers objectif. Position de surplomb de l'auteur. En général personnages jugés par l'auteur. Déterminations qui expliquent le personnage. Personnage conçu comme constant et cohérent.

Le roman dostoïevskien

Volonté de se situer au même niveau que ses personnages.

Liberté du personnage (autonomie). Les choix qu'ils vont faire procèdent de débats internes.

Personnages = point de vue sur le monde (pas nécessairement le point de vue de l'auteur).

L'auteur est vraiment en retrait par rapport à son personnage. Emblématique de la relation entre les personnages.

Définition

« Le roman polyphonique est un type de roman dans lequel... et non équivoque par l'auteur. » chacun incarne un point de vue sans que l'auteur nous dise quel point de vue doit prévaloir. Par exemple, on ne sait pas si on peut faire confiance au personnage d'Alexeï. Volonté d'inclure le lecteur dans le procédé d'interprétation. On ne sait pas si Paulina sera plus raisonnable, c'est au lecteur de faire ses choix. Quelque chose de très nouveau de la fin du siècle, on voit arriver des personnages qui sont des menteurs.

2. LE PERSONNAGE, « UN HOMME SANS QUALITÉS »

2.1. QUI EST-IL ?

Dostoïevski s'oppose à cette idée de qualités prédéfinies qui orientent la compréhension du personnage (l'origine sociale, le physique, le passé, le caractère,...). Conscience (changeante) que le personnage a de lui-même. Pas de description figée, on ne d'Alexeï que ce qu'il dit de lui-même.

2.2. TROUVER « L'HOMME DANS L'HOMME »

Il va fortement mettre l'accent sur l'idée d'instabilité. Le personnage est une entité fondamentalement instable. Le personnage n'évolue pas du tout de manière linéaire et constante. (Extrait dia) On ne saura jamais qu'elles sont ces convictions morales secrètes. Peut-être qu'il les évoque pour se justifier. Il se présente comme un être complètement divisé et déchiré qui va agir contre ses convictions.

Transgresser les conventions

Comportement qui outrepassé les limites du conventionnel

Situations extrêmes → perversité, crime, déviance, obsession, ... Pour révéler l'homme dans l'homme. Il va nous mettre en scène des comportements qui outrepassent les conventions.

Comportements insensés, aberrants. Parfois aussi autodestructeurs.

Faible écart entre normalité et folie.

Exemple d'un bd voir dia. Moment où Alexeï défie un couple de nobles.

La question « qui suis-je ? » devient ici « de quoi suis-je capable ? ».

Un autre moi. Extrait où le personnage relit ses notes et il a l'impression de lire les notes de quelqu'un d'autre.

2.3. UN ETRE COMPLEXE

Héros tourmentés, révoltés, ébranlés par le doute négateur.

Incertitude. On est très loin des héros manichéens, et même de Werther qui est un héros unitaire.

Une énigme

La relation. Exemple sur la dia.

Un être de contradictions

Personnage tiraillé par des passions contradiction. Personnage pas conçu comme unité. Lieu d'un conflit, de pulsions et de désirs contradictoires. « Être qui se bat sur terre pour un idéal qui est contraire à sa nature ». Être inachevé. Impression qu'il peut toujours changer, on retombe sur l'idée de liberté du personnage. Liberté face aux choix.

L'amour ou le jeu.

Extrait qui montre incompatibilité entre ses deux passions.

Une structure dynamique

Personnage pas expliqué par son passé, orienté vers le présent ou le futur.

Le roman n'est donc pas conçu comme une structure linéaire. Structure dynamique il y a des conflits entre ou dans les personnages.

Comme Werther c'est un texte qui ne va pas non plus attirer beaucoup les adaptateurs. Y'en a quelques uns dont *The Great Sinner* (Passion fatale, 1949) de Robert Siodmak. Film hollywoodien (voir sur Youtube mais pas sous-titré). Interprétation libre avec des modifications.

Il mêle le roman et la biographie de l'auteur. Le personnage principal c'est Dostoïevski lui-même (du moins même prénom). Il rencontre une fille dans le train et la suit. Ou son père, le Général qui s'est ruiné au jeu, veut la donner en pâture au directeur du casino pour effacer ses dettes. Fiodor ne veut que sauver Paulina, il se lancera donc lui-même dans le jeu de la roulette. La première scène c'est voir le personnage se regarder dans un miroir et ne pas se reconnaître. Le film est basé sur un flash-back. B.D. le Joueur, mieux que l'image filmée, la B.D., par les déformations et les jeux chromatiques permet peut-être mieux de traduire les tourments intérieurs du personnage

FRÄULEIN ELSE, ARTHUR SCHNITZLER (1924)

Schnitzler est Viennois. Dessin d'Egon Schiele comme image. Artiste comme écrivain vont s'atteler à déchirer les conventions bourgeoise pour mettre à nu les fantasmes et les désirs enfouis.

Il va utiliser pour cela le monologue intérieur qui dévoile les pensées les plus secrètes du personnage. Formule du jour : « dans sa tête ».

1. CONTEXTE

1.1. VIENNE AU CREPUSCULE (1907)

À l'époque elle est le centre de l'empire austro-hongrois sous la dynastie des Habsbourg. Dirigé par François-Joseph (1848-1916).

Conglomérat hétéroclite des peuples sur le plan culturel mais aussi politique. Soumis à la tension de nombreux nationalistes.

Vienne est le pôle d'attraction culturel de ce vaste empire. Les expériences architecturales sont intéressantes, l'urbanisation va incarner le développement culturel de cette ville à la fin du siècle. Elle sera le théâtre d'expériences architecturales de l'art nouveau appelé le « Jugendstil ».

On parle de Fin de siècle et d'art nouveau. C'est un peu paradoxal. Période très paradoxale, pleine de contradiction vécu par beaucoup comme une contradiction.

Période de transition entre deux mondes.

Période d'intense activité artistique.

Art nouveau

Il y a une tension entre inquiétude et optimisme.

Repli sur l'intériorité ; exaltation du rêve, du féminin et du végétal.

D'autre part ouverture vers l'extérieur, orientation vers le progrès et la nouveauté (techniques nouvelles, liens avec la consommation de masse).

Idée d'un art qui va s'exposer un peu partout. Tout aussi double et paradoxal que l'époque qui le voit naître.

Le culte de l'art c'est aussi quelque chose d'important pour comprendre la société viennoise dans laquelle se trouve l'œuvre de Schnitzler.

L'esthétisme est important.

L'art devient comme un refuge compensation vis-à-vis des inquiétudes que génèrent l'avenir

Difficultés politiques (nationalismes, bureaucratie paralysante, décadence de l'armée, antisémitisme, ...)

Repli dans les sphères de l'intime, dans les profondeurs du moi.

Sigmund Freud (1856-1939)

Débuts de la psychanalyse

Etudes sur l'hystérie (1895)

Mise au point d'une thérapie qui vise à mettre à jour, dans l'inconscient, des conflits affectifs refoulés à l'origine des comportements pathologiques.

Crise du sujet

Nouvelle conception du sujet

Moi = une chimère, une construction. Ça relève d'une illusion.

Le moi n'est pas une entité stable est unifiée.

On va aller vers de nouvelles conceptions du sujet qui est plutôt une sorte d'entité flottante, multiple, dynamique.

Das Gleitende → le glissant, le fluide, le labile, l'éphémère. Désigne tout ce qui n'est pas certain.

Ernst Mach (1838-1916)

Physicien, mathématicien qui s'est peu à peu tourné vers des questions philosophiques et qui va mettre au point l'empiriocriticisme.

Ca s'intéresser au lien entre le fonctionnement de l'esprit et la manière dont nous percevons les choses.

Théorie sensualiste et constructiviste du sujet.

Sensualiste car il met un accent sur le rôle des sensations dans notre rapport au monde.

Selon lui, il n'y a plus moyen de distinguer les apparences et les réalités (« Nous flottons sur une mer d'apparences »).

On retrouve l'idée que le moi n'est pas un sujet déterminé par l'époque et le milieu.

Mais plutôt un ensemble d'éléments complexes et mouvants, ensemble de sensations.

1.2. L'AUTEUR

Né en 1862. Fils de médecin et médecin lui-même. Son père était spécialiste des pathologies de la lèvre des chanteurs d'opéra. Ça veut dire qu'il était très en relation avec le monde théâtral de son temps. Donc son fils aussi.

Intérêt pour la vie théâtrale.

Publie *La Ronde* (Reigen, 1903).

Intérêt pour la psychiatrie et les expériences de Dr. Charcot sur l'hystérie et l'hypnose.

Il va écrire un essai sur le traitement de la névrose par l'hypnose. (Voir titre sur la dia).

Il sera l'assistant de Theodor Meynert (tout comme Freud).

Relations suivies avec Freud

Lecteurs de *Traumdeutung* (1900).

Schnitzler lui avait un journal de ses rêves dès 1875.

Il n'y a pas vraiment d'influences directes mais plutôt une convergence de préoccupations.

Rivalité amicale entre les deux.

La Fiancée (*Die Braut*, 1891)

Étude de cas. Un peu comme chez Nana de Zola.

Histoire d'une courtisane.

Ici elle n'est pas une victime de la société.

Elle est nymphomane et est très contente de pratiquer ce métier.

Sexualité féminine active et dangereuse.

L'appel des ténèbres (1931)

Histoire d'un personnage gagné par la paranoïa.

Fonctionnaire qui sort de 6 mois de dépression. Il était partie sur une île. Quand il revient à Vienne il n'est pas tout à fait guéri et il va peu à peu se laisser gagner par un état de délire paranoïaque, que son frère veut le faire enfermer. Il va assassiner son frère.

Zola aussi à aborder un cas de folie dans la Bête Humaine mais il prend une position tout à fait extérieure. Schnitzler va se mettre dans l'esprit du dément. Il va expérimenter la focalisation interne, le point de vue est celui de l'esprit dément.

Le lecteur est partagé entre adhésion et distanciation. Il y a des moments où le personnage a des sursauts de lucidité. Et d'autres il est complètement fou. Mais y'a toujours cette ambigüité, est-il complètement fou ?

2. LE TEXTE

2.1. LE MONOLOGUE INTERIEUR

Crise et mise en question de la formule naturaliste. Cf Roman Russe.
Volonté de faire autre chose que le naturalisme.

Guy de Maupassant préface à Pierre et Jean. Consomme la rupture entre Maupassant et le Naturalisme, genre le naturalisme.

Rupture avec la prétention objective de Zola.

Réalisme = illusionnisme.

Réel est une fabrication, un mensonge, une sorte de montage.

Réhabilitation de la subjectivité.

« Réalisme intérieur ».

On retrouve idée de personnage comme conscience qui perçoit le monde et le romancier cherche à se mettre dans cette conscience.

Henry James

Travaille aussi sur le point de vue, la restriction du point de vue.

Comme le personnage, le lecteur ne doit pas tout savoir, il ne sait que ce que sait le personnage ; il se détache de l'idée de narrateur omniscient.

Préface pour La Princesse Casamassima (1886)

Il y mit au point l'idée de personnage reflector

(voir certaines de ses œuvres sur la dia)

Ces œuvres préparent le terrain à une nouvelle technique, c'est le fameux monologue intérieur. Qui a pour but de nous donner un accès direct aux pensées intérieures du personnage.

Il ne s'agit pas de lettres, de journal ou de mémoire Pensées brutes, au présent.

Édouard Dujardin dans Les lauriers sont coupés en 1887. C'est une formule qui sera adaptée par la suite. C'est le premier à faire tout un roman à la première personne.

Voir exemples sur la dia.

Dujardin Le monologue intérieur (1931)

Influence de la musique. Il a essayé de transposé en littérature le leitmotiv de Wagner.

Voir définition sur la dia.

1) Volonté d'effacer de toute instance supérieure (discours sans narrateur omniscient)

2) Effacement de toute instance extérieure (discours sans destinataire).

3) Effacement de toute distance entre la représentation et l'objet représenté.

Extrait sur la dia.

Caractéristique

Logique associative

Association libre d'idées (utilisé aussi en psychanalyse).

Syntaxe émotionnelle, expressive. Pas une logique rationnelle des phrases.

Phrases nominales ou verbes à l'infinitif.

Énormément d'énumérations.

Logique peu visible (juxtaposition, ellipses).

Ponctuation inhabituelle.

2.2. DANS LA TÊTE DE MADEMOISELLE ELSE

Y'a tout un arrière-plan social

Les parents d'Else prostituent leur fille.

Il projette dans le monde de la Belle Époque Habsbourgeoise (1896) des nouveaux conflits entre la bourgeoisie ruinée par l'inflation et la crise de l'après-guerre et les nouveaux riches. Remise en cause des conventions de la morale bourgeoise.

Antisémitisme intériorisé.

Une situation ambiguë

Ce n'est pas un dilemme cornélien dans l'esprit du personnage.

Mais pas tout à fait ça. Mademoiselle Else est-elle la pauvre victime d'un chantage ?

N'y a-t-il pas chez elle une forme de consentement ?

Hystérie Exhibitionnisme latent.

Révélations de pulsions enfouies.

L'hystérie.

Maladie mentale, névrose.

Hystérie ça vient d'utérus.

Trouble « féminin ». Touche les femmes qui n'utilisent pas leur utérus pour faire des enfants.

Elle collectionne tous les symptômes de l'hystérie.

Narcissisme.

Besoin de séduction

Désir de séduire son entourage

Besoin avide d'affection qui conduit à érotiser les rapports sociaux.

Tendance à la démonstration, à la théâtralisation.

Elle va se montrer nue à tout le monde et pas seulement à Monsieur Von Dorsday. « Le monde entier me verra »

Signes annonciateurs de la « crise ».

Y'a pas juste le côté explicatif d'un Zola, ça vient des pensées du personnage lui-même.

Postérité.

Passages dans la dia.

Rapport avec Paul

Épisodes du Werthersee

Gmunden.

Ballade toute nue sans tirer les rideaux de sa chambre.

Psychanalyse et littérature.

Importance du récit et importance du langage. La psychanalyse est aussi fortement accés sur l'expression verbale du patient.

Associations d'idées.

Intérêt pour l'inconscient.

Place donnée à la sexualité. Pulsions qui a sa logique propre et entre en conflit avec d'autres pulsions.

Importance des rêves.

Rêves éveillé de la veillée funéraire.

Conflit œdipien. Von Dorsday genre double maléfique du père, il propose de l'aider et la protéger mais aussi d'abuser d'elle.

Deux logiques différentes.

Freud donne une importance à l'histoire de la petite enfance et sa reconstruction par le patient.

Schnitzler met l'accent sur le moment présent, situation de conflit et de crise.

Diversité au niveau des moyens et des ambitions.

2.3. POSTERITE

Mademoiselle Else très vite adaptée à la scène et au cinéma.

Film de Czinner, Mademoiselle Else en 1931.

Autre adaptation de récit de Schnitzler.

Eyes wide shut de Kubrick.

Parle d'un couple marié bourgeois. Un soir la femme va confier un fantasme à son mari.

Ca bouleversera le mari qui va quitter la maison et vivre lui une aventure réelle. Il se trouvera mêlé à une orgie.

LES DIEUX ONT SOIF, ANATOLE FRANCE (1912)

On a vu fleurir toute une série d'idéologies au XXe, beaucoup furent meurtrières. Il y a un mouvement général de réflexion sur la prise de pouvoirs des idéologiques et des fanatismes en général.

Actuel dans la portée de son propos, les dérives totalitaires et les excès du fanatisme. Il y a une mise à égalité du niveau politique, religieux et du niveau idéologique.

1. ANATOLE FRANCE (1844-1924)

Son père est libraire, il commence dans la librairie de son père et s'y familiarise rapidement avec la littérature, l'histoire et surtout la révolution française qui le fascine et qu'on retrouve en toile de fond de toute une série de ses ouvrages comme ici. Fait des études médiocres mais remarqué rapidement par son talent littéraire. Reconnu comme un écrivain potentiel. Cet environnement familial aura une influence sur France. Ses lectures rejailliront sur son écriture.

Il a commencé par la poésie dans le Parnasse où il se rapproche du Comte de Lille. Il ne quitte jamais vraiment le milieu de son enfance, il continue à travailler dans les librairies et des maisons d'éditions.

Il vient assez tardivement au roman, et il se fait un nom avec le crime de Sylvestre Bonnard en 1881 qui marque une rupture avec le naturalisme.

A partir de là il devient écrivain reconnu, critique dans le journal Le Temps et en 1896 il est élu à l'académie française. Il est donc un écrivain reconnu, influent et riche.

Ce qui le caractérise le plus c'est son engagement. Mais il ne sera pas un homme de parti. Zola et lui se rapprocheront autour de l'affaire Dreyfus, il va militer aux côtés de Dreyfus pour dénoncer la partialité du procès. Et il signera la première pétition dite Pétition des intellectuels pour la révision du verdict.

Il participe également à la fondation de la ligue des droits de l'homme. Il rend sa légion d'honneur quand on la retire de Zola. Proche de Jaurès. Il va également militer pour la laïcité, la nécessaire séparation de l'église et de l'état.

Homme de convictions, à l'écart des partis.

Proche du PS mais refusera d'y faire partie. Il sera exclu des journaux communistes.

Tout en étant idéaliste, il va manifester un grand pessimisme par la nature humaine.

Notamment dans l'île des Pingouins et les dieux ont soifs.

Il va envisager les dérives du gouvernement. Les critiques qu'il va proférer à l'encontre du régime de la Terreur le feront assez mal voir par la France de Gauche qui glorifie la révolution. Il recevra le prix de Nobel de littérature en 1921 et dès 1922 son œuvre sera l'objet d'une condamnation du Vatican.

Unanimement reconnu comme un penseur.

Image de Robespierre et Saint-Just parant pour la guillotine de Mouillard. Tumulte autour des condamnés de la foule assoiffée de sang. Il s'agit de s'intéresser à la mécanique révolutionnaire, son évolution et comment elle pouvait sombrer dans les abus.

Ici, focalisation sur un personnage E. Gamelin, peintre raté. Médiocre insignifiant jusqu'au jour où il se voit conférer un certain pouvoir et devient juge au tribunal révolutionnaire. Il

sera chargé de juger ses semblables, il aura un pouvoir de vie et de mort. ET c'est à partir de ce moment-là que les choses dérapent.

La question du roman sera donc de savoir ce qu'il se passe quand on donne du pouvoir investi d'idéologie à un médiocre.

Fasciné par la révolution mais haine pour la Terreur.

En réalité, s'il est un homme de progrès, il est opposé à la violence aveugle, ... Victor Hugo se méfiera aussi toute sa vie de ces mouvements de foules. Cette question de la révolution l'occupera rapidement et longtemps.

Dans les autels de la peur (paru en feuilleton en 1884). Ils prennent pour cadre chronologique, le même que les dieux ont soifs, il montre la dégradation progressive des idéaux de la révolution, le passage de l'idéalisme à la Terreur.

Les titres sont des emprunts des citations qui ont été faites dans la période révolutionnaire.

Certain nombre de parallélismes entre ces deux romans.

Peinture de la vie quotidienne, de l'existence dans les prisons.

Climat de frayeur. Bêtise des masses. Extrêmement important cette idée de masse, d'un bloc qui pense en une fois.

Rôle des délateurs.

Rôle des médiocres, se croient investis de pouvoir.

Dès le début (autels de la peur), France va se méfier des idéaux de la révolution. Il va mettre dans la bouche de fanny « J'entrevois un jour où sur toutes les places publiques de la France, d'autres autels s'élèveront en silence les autels de la Peur. » Pour France, le totalitarisme n'est pas uniquement le fait des religions, peut être le fait des idéologiques et de la politique. Ce qui fait peur à France c'est quand une religion devient politique, mais aussi quand la politique ou l'idéologie se fait religion.

Recours au vocabulaire religieux extrêmement important.

Ne peut pas être considéré comme une première version des « dieux ont soif »

La perspective de l'auteur dans l'un et l'autre roman est différente.

Dans les autels, la Terreur y apparaît comme un fanatisme gratuit.

Les révolutions : le fruit d'un élan aveugle.

France était persuadé que tout ce qui est bouleversement radical ne peut qu'amener au désastre. (Voir dia pour citation). Terme d'emballé important, cet emballement est pointé du doigt, idée du non-respect de la raison. Il se méfie d'un raison muselée par une croyance en quelque chose. Le danger vient de l'entraînement par l'irrationnel/l'excès.

Met en garde contre les révolutions qui se transforment en « nouvelle religion » : fanatisme, déification des meneurs.

«Il déplorait que les Jacobins voulussent la remplacer par une religion plus jeune et plus maligne, par la religion de la liberté, de l'égalité, de la république, de la patrie. Il avait remarqué que c'est dans la vigueur de leur jeune âge que les religions sont le plus furieuses et le plus cruelles, et qu'elles s'apaisent en vieillissant. Aussi, souhaitait-il qu'on gardât le catholicisme, qui avait beaucoup dévoré de victimes au temps de sa vigueur, et qui maintenant, appesanti sous le poids des ans, d'appétit médiocre, se contentait de quatre

ou cinq rôties d'hérétiques en cent ans.» (p.172-173). Il ne banalise pas les victimes dont il fait allusion, mais il montre qu'une religion qui s'installe sera beaucoup plus virulente qu'une religion installée et acceptée. Il y a une singulière ressemblance entre Robespierre et une espèce de christ de la Terreur. Étant atteint par une espèce de folie de la vertu. France s'oppose au fanatisme religieux et le fanatisme politique. Et s'en prend à la politique qui se fait religion.

A cette époque, la Révolution est comme un mythe fondateur. On est sous la IIIe république aussi. On ne peut pas prendre d'un côté 89 et prendre de l'autre côté 93. Pour lui 89 ne justifie pas le climat de Terreur de 93.

Interrogation constante sur la question du progrès. Les bouleversements ne sont pas pour lui un facteur de progrès. Il ne croit pas aux révolutions, il préfère voir une évolution continue qui permet d'accéder à un vrai progrès.

2. GENÈSE

Œuvre de commande.

Fin 1910 commande d'un inédit d'une 20aine de pages.

Il va commencer à réfléchir au sujet de Roman et au départ son projet et que son personnage serait un inquisiteurs. Voir dia pour la description.

À l'arrivée c'est un révolutionnaire.

On voit ici le projet de mettre un parallèle entre les deux types de fanatismes.

Le récit bref devient un roman.

Titre emprunté à Camille Desmoulins qui cite l'empereur Montezuma à Cortez.

«Évariste Gamelin devait entrer en fonctions le 14 septembre, lors de la réorganisation du Tribunal, divisé désormais en quatre sections, avec quinze jurés pour chacune. Les prisons regorgeaient; l'accusateur public travaillait dix-huit heures par jour. Aux défaites des armées, aux révoltes des provinces, aux conspirations, aux complots, aux trahisons, la Convention opposait la terreur. Les Dieux avaient soif.»

D'abord paru en feuilleton : du 15 novembre 1911 au 15 janvier 1912 ; dans la revue de Paris.

Certaine façon de démocratisation du roman.

Puis publié en volume en juin 1912.

Roman nourrit des lectures savantes qu'il a pu faire. Elles concernent la révolution. Il lit aussi des mémoires contemporains de cette période.

Le but ce n'est pas de créer du pittoresque mais de restituer une atmosphère. Il faut que le lecteur se sente oppressé. On ne peut pas rester dans un discours froid qui reste à la surface des choses. On aura dès lors un souci du détail authentique. Jamais il ne débordera dans le récit purement historique. A aucun moment il ne met en scène les grands personnages de la révolution. On ne les voit que de loin.

Il veut faire l'analyse des conséquences de la terreur sur le quotidien des anonymes.

Le cadre historique du récit est extrêmement précis.

Il se trouve séquencé par des dates clefs.

Du 6 avril 1793, date de l'instauration du tribunal révolutionnaire jusqu'à la réaction thermidorienne. Moment historique précis où Gamelin peut entrer en scène. Le personnage va commencer sa vie de terroriste à partir du moment où l'histoire le lui permet.

Chute de Robespierre, on a une focalisation là-dessus, on va voir après un emballement qui est parallèle à l'emballement de la machine révolutionnaire et pour s'achever sur l'exécution de Gamelin.

Le dernier chapitre c'est le retour au calme et à l'insouciance, l'oubli de la terreur et le triomphe des muscadins. Jeunes gens un peu précis qui ont été en vogue durant la réaction thermidorienne.

La narration suit le fil historique des événements.

Cadre chronologique extrêmement important pour comprendre la portée du texte. Au début du Roman la France est menacé à la fois d'une implosion et d'une guerre civile mais également par les ennemis du dehors.

Certains personnages sont donc donnés comme des révolutionnaires particulièrement sains qui veulent défendre leurs pays en danger. C'est le cas de Fortuné Trubert.

«Travaillant douze et quatorze heures par jour, devant sa table de bois blanc, à la défense de la patrie en péril, cet humble secrétaire d'un comité de section ne voyait point de disproportion entre l'énormité de la tâche et la petitesse de ses moyens, tant il se sentait uni dans un commun effort à tous les patriotes, tant il faisait corps avec la nation, tant sa vie se confondait avec la vie d'un grand peuple. Il était de ceux qui, enthousiastes et patients, après chaque défaite, préparaient le triomphe impossible et certain. Aussi bien leur fallait-il vaincre. Ces hommes de rien, qui avaient détruit la royauté, renversé le vieux monde, ce Trubert, petit ingénieur opticien, cet Évariste Gamelin, peintre obscur, n'attendaient point de merci de leurs ennemis. Ils n'avaient de choix qu'entre la victoire et la mort. De là leur ardeur et leur sérénité.»

Pour ces hommes de la première heure ce qui compte c'est sauver la patrie et suivre. Au début du récit ils suivent Marat. Encore utilisation d'un vocabulaire religieux. Marat est présenté comme une espèce de surhomme capable de tout qui détient LA vérité. Là on est à la page 100, au moment où le pays est en danger certaines choses se justifient. En 1793, la république s'est bien installée, donc France pose la question centrale.

Qu'est-ce qui légitime encore la terreur ?

On est dans une aire de soupçon universel. On imagine un complot généralisé.

«L'esprit d'Évariste, naturellement inquiet et scrupuleux, s'emplissait, aux leçons des Jacobins et au spectacle de la vie, de soupçons et d'alarmes. A la nuit, ensuivant, pour se rendre chez Élodie, les rues mal éclairées, il croyait, par chaque soupirail, apercevoir dans la cave la planche aux faux assignats; au fond de la boutique vide du boulanger ou de l'épicier, il devinait des magasins regorgeant de vivres accaparés; à travers les vitres étincelantes des traiteurs, il lui semblait entendre les propos des agioteurs qui préparaient la ruine du pays en vidant des bouteilles de vin de Beaune ou de Chablis; dans les ruelles infectes, il apercevait les filles de joie prêtes à fouler aux pieds la cocarde nationale aux applaudissements de la jeunesse élégante; il voyait partout des conspirateurs et des traîtres. Et il songeait «République! Contre tant d'ennemis secrets ou déclarés, tu n'as qu'un secours. Sainte guillotine, sauve la patrie!».

Gamelin projette sur les événements qui l'entourent sa vision des choses qui est complètement déformée par cette obsession du complot.

A partir de là, le récit s'emballe.

La justification n'est plus politique : elle est devenue mystique. Même dans l'utilisation du vocabulaire. On voit Gamelin s'adresser à la guillotine.

La convention : nouvelle église à laquelle tout révolutionnaire doit faire allégeance.

« Cette église s'élevait sur une place étroite et sombre, près de la grille du Palais. Sur la façade, composée de deux ordres classiques, ornée de consoles renversées et de pots à feu, attristée par le temps, offensée par les hommes, les emblèmes religieux avaient été martelés et l'on avait inscrit en lettres noires au-dessus de la porte la devise républicaine "Liberté, Égalité, Fraternité ou la Mort". Évariste Gamelin pénétra dans la nef: les voûtes, qui avaient entendu les clercs de la congrégation de Saint-Paul chanter en rochet les offices divins, voyaient maintenant les patriotes en bonnet rouge assemblés pour élire les magistrats municipaux et délibérer sur les affaires de la section. Les saints avaient été tirés de leurs niches et remplacés par les bustes de Brutus, de Jean-Jacques et de Le Peltier. La table des Droits de l'Homme se dressait sur l'autel dépouillé. »

On va voir Gamelin analyser l'ensemble des événements qui lui arrivent en terme religieux aux réunions des jacobins.

On voit la résurgence de l'inquisiteur, premier projet de France.

Tribunal révolutionnaire et inquisition.

Sans cesse comparé. Pour France, la Terreur c'est ce monde absurde du procès qui menace chacun pour un crime réel ou supposé (cf. Kafka).

Omniprésence de la justice : tout commence et s'achève par une exécution.

Le Temps s'emballa, comme la « machine révolutionnaire ».

« Ses collègues, pour la plupart, sentaient comme lui. C'était surtout des simples; et, quand les formes furent simplifiées, ils se trouvèrent à leur aise. La justice abrégée les contentait. Rien, dans sa marche accélérée, ne les troublait plus. Ils s'enquéraient seulement des opinions des accusés, ne concevant pas qu'on pût sans méchanceté penser autrement qu'eux. Comme ils croyaient posséder la vérité, la sagesse, le souverain bien, ils attribuaient à leurs adversaires l'erreur et le mal. Ils se sentaient forts ils voyaient Dieu. Ils voyaient Dieu, ces jurés du Tribunal révolutionnaire. L'Être suprême, reconnu par Maximilien, les inondait de ses flammes. Ils aimaient, ils croyaient. Le fauteuil de l'accusé avait été remplacé par une vaste estrade pouvant contenir cinquante individus on ne procédait plus que par fournées. L'accusateur public réunissait dans une même affaire et inculpait comme complices des gens qui souvent, au Tribunal, se rencontraient pour la première fois. »

Rien ne change lorsque c'est Gamelin qui se trouve de l'autre côté de la barrière.

« Le lendemain, Évariste, qui avait repris quelque force et pouvait presque se tenir sur ses jambes, fut tiré de son cachot, amené au Tribunal et placé sur l'estrade qu'il avait tant de fois vue chargée d'accusés, où s'étaient assises tour à tour tant de victimes illustres ou obscures.[...] Il revit son banc, le dossier sur lequel il avait coutume de s'appuyer, la place d'où il avait terrorisé des malheureux[...]. Rien n'était changé, ni les haches, les faisceaux, les bonnets rouges du papier de tenture, ni les outrages jetés par les tricoteuses des tribunes à ceux qui allaient mourir, ni l'âme de Fouquier-Tinville, têtue, laborieux, remuant avec zèle ses papiers homicides, et envoyant, magistrat accompli, ses amis de la veille à l'échafaud. »

Force de France c'est d'avoir réussi à montrer qu'étant lui-même le juge, Gamelin se retrouve dès le lendemain dans une position contraire sans avoir rien fait qui puisse justifier ce passage.

Fanatisme politique associé au fanatisme religieux.

Sacrifice du présent qui est sacrifié à un hypothétique devenir meilleur dans une autre vie soit immanent. Gamelin croise un enfant et lui parle. Extrait.

Il se présente comme une victime expiatoire prête à sacrifier sa vie et sa réputation.

Le tribunal révolutionnaire :

«Un enfant de huit ou neuf ans, qui jouait au cerceau, se jeta en ce moment dans les jambes de Gamelin. Celui-ci l'éleva brusquement dans ses bras:

–Enfant! Tu grandiras libre, heureux, et tu le devras à l'infâme Gamelin. Je suis atroce pour que tu sois heureux. Je suis cruel pour que tu sois bon, je suis impitoyable pour que demain tous les Français s'embrassent en versant des larmes de joie.

Il le pressa contre sa poitrine:

–Petit enfant, quand tu seras un homme, tu me devras ton bonheur, ton innocence; et, si jamais tu entends prononcer mon nom, tu l'exécreras.»

Il y a vraiment cette mission semblable à celle que l'on retrouvait dans les croisades d'aller évangéliser les peuples, ici au nom de la liberté, de l'égalité, de la fraternité, des droits de l'homme.

France d'avantage fils de Voltaire que de Rousseau. Il lit aussi les philosophes des lumières qui auront un impact sur sa vision du monde.

France et les « philosophes ».

Tout le XIX^e va se trouver devant un choix pour Rousseau ou pour Voltaire ? Ces noms scandent les débats qui font l'actualité. Il s'efforcera d'expliquer la révolution, les auteurs vont s'interroger là-dessus, essayer de comprendre pourquoi. Le complot judéo-maçonnique, complot des philosophes.

Il se sent plus proche de la pensée de Voltaire et éloigné de Rousseau. Déjà sur le point de vu religieux, plus déiste et athéiste que la religion naturelle. Aussi par rapport à sa foi dans l'homme, il est très pessimiste, pas convaincu par les théories sur la nature humaine bonne par essence de Rousseau.

Il se positionne face à Rousseau dans les dieux ont soifs. 1912, année de publication des dieux, c'est le bicentenaire de la naissance de Rousseau. Donnera lieu à toute une série de manifestations extrêmement présentes dans les journaux et les rues.

Débat ravivé par cette nouvelle commémoration. Affrontement à la chambre, au sénat, on reprend le débat Rousseau responsable de la terreur ? Pour France, Rousseau est un prêcheur de dogme, il fonctionne avec un esprit de système et pour ça il lui est contraire. Pour lui l'homme est fondamentalement méchant.

L'amélioration d'un humain vient donc d'un éloignement de sa nature.

JJR en tant que penseur se trouve donc explicitement impliqué dans le récit. Son ombre plane sur les dieux a soifs Elodie et Gamelin comme Julie et Saint-Preux. Ils font le pèlerinage à Ermenonville. Fête de l'être suprême, mention explicite la présence de Rousseau.

«Il fallait suivre les impulsions de la nature, cette bonne mère, qui ne se trompe jamais; il fallait juger avec le coeur, et Gamelin faisait des invocations aux mânes de Jean-Jacques»

Contrairement à ses contemporains France ne défie pas le peuple,
Il refuse de tout sacrifier à la volonté générale.

Écart entre les pompes de la révolution et la réalité vécue par le peuple.

«—Cela me fait penser, dit Delourmel, que j'ai promis de rapporter une poupée à ma fille Nathalie, la cadette, qui est malade d'une fièvre scarlatine. Les taches ont paru hier. Cette fièvre n'est pas bien à craindre; mais elle exige des soins.[...]

—Maintenant il faut pincer notre gremlin, dit Delourmel, qui portait de longues moustaches et roulait de grands yeux. Je me sens d'appétit, ce matin, à manger de la fressure d'aristocrate, arrosée d'un verre de vin blanc.»

Distance entre la gravité de l'arrestation et les propos des deux acolytes qui vont arrêter qqn comme si ils allaient pointer. Il y a donc une banalisation du phénomène qui est ici dénoncée par France.

Lassitude.

«Vous êtes dans le rêve; moi, je suis dans la vie. Croyez-moi, mon ami, la Révolution ennue: elle dure trop. Cinq ans d'enthousiasme, cinq ans d'embrassades, de massacres, de discours, de Marseillaise, de tocsins, d'aristocrates à la lanterne, de têtes portées sur des piques, de femmes à cheval sur des canons, d'arbres de la Liberté coiffés du bonnet rouge, de jeunes filles et de vieillards traînés en robes blanches dans des chars de fleurs; d'emprisonnements, de guillotine, de rationnements, d'affiches, de cocardes, de panaches, de sabres, de carmagnoles, c'est long! Et puis l'on commence à n'y plus rien comprendre. Nous en avons trop vu, de ces grands citoyens que vous n'avez conduits au Capitole que pour les précipiter ensuite de la roche Tarpéienne, Necker, Mirabeau, La Fayette, Bailly, Pétion, Manuel, et tant d'autres. Qui nous dit que vous ne préparez pas le même sort à vos nouveaux héros? On ne sait plus.»

Fin du roman : le ras-le-bol.

Manifeste clairement dans le texte. *«Et Gamelin se sentait seul parmi eux: il n'était ni leur compatriote ni leur contemporain. Que s'était-il donc passé? Comment à l'enthousiasme des belles années avaient succédé l'indifférence, la fatigue et, peut-être, le dégoût? Visiblement, ces gens-là ne voulaient plus entendre parler du Tribunal révolutionnaire et se détournèrent de la guillotine. Devenue trop importune sur la place de la Révolution, on l'avait renvoyée au bout du faubourg Antoine. Là même, au passage des charrettes, on murmurait. Quelques voix, dit-on, avaient crié "Assez!"»*

Gamelin n'appartenant plus à l'humanité, il est devenu l'incarnation de l'idée. Il ne parle plus de ses compatriotes que comme des ingrats incapables d'assumer jusqu'au bout les privations de la révolution.

À travers Gamelin, il nous donne le portrait d'un médiocre qui possède un réel pouvoir.

C'est un exalté. Une girouette qui tourne avec le vent. Il adule tour à tour ceux qui sont au pouvoir.

«Espérons en Robespierre, il est vertueux. Espérons surtout en Marat. Celui-là aime le peuple, discerne ses véritables intérêts et les sert. Il fut toujours le premier à démasquer les traîtres, à déjouer les complots. Il est incorruptible et sans peur. Lui seul est capable de

sauver la République en péril. La citoyenne Gamelin, secouant latête, fit tomber de son bonnet sa cocarde négligée.

–Laisse donc, Évariste; ton Marat est un homme comme les autres, et qui ne vaut pas mieux que les autres. Tu es jeune, tu as des illusions. Ce que tu dis aujourd'hui de Marat, tu l'as dit autrefois de Mirabeau, de La Fayette, de Pétion, de Brissot.

–Jamais! s'écria Gamelin, sincèrement oublieux.»

France nous peint bien le personnage qui évolue au fur et à mesure des modes qui se croient investissent d'une mission.

Il se sent lavé de toute culpabilité par la « grandeur » de son destin historique.

Au fond c'est un orgueilleux. Il a une vocation ratée, comme d'ailleurs il restera toute sa vie un artiste médiocre. Il nie son appartenance à l'humanité, il se sépare de l'ensemble de ses citoyens, extraits. Déshumanisation bien amenée par une série de touches. Gamelin devient un rouage de la mécanique, une chose.

France s'interroge sur l'existence de ce type de personnage. Extrait.

Vocabulaire religieux qui se superpose au dirigisme politique ;

Image que Robespierre trahi comme le Christ par Judas.

Extrait.

Brotteaux, porte-paroles d'A. France.

Matérialiste, athée, admirateur de Voltaire, Helvétieux, D'Holbach, Pacifique, Raisonnable.

Il est l'incarnation de l'homme des Lumières. Trouve son réconfort dans la lecture de Lucrèce et amoureux de la vie et des plaisirs (>< Gamelin)

Mépris pour Rousseau : *«Jean-Jacques Rousseau, dit-il, qui montra quelques talents, surtout en musique, était un jean-fesse qui prétendait tirer sa morale de la nature et qui la tirait en réalité des principes de Calvin. La nature nous enseigne à nous entre-dévorer et elle nous donne l'exemple de tous les crimes et de tous les vices que l'état social corrige ou dissimule. On doit aimer la vertu; mais il est bon de savoir que c'est un simple expédient imaginé par les hommes pour vivre commodément ensemble. Ce que nous appelons la morale n'est qu'une entreprise désespérée de nos semblables contre l'ordre universel, qui est la lutte, le carnage et l'aveugle jeu de forces contraires.»* Hobbes : l'homme est un loup pour l'homme.

On a dans cet extrait l'idée que c'est la société qui permet à l'homme de devenir fréquentable. Met en garde le lecteur contre une quelconque idéalisation de la raison qui serait aussi un fanatisme. *«J'ai l'amour de la raison, je n'en ai pas le fanatisme, répondit Brotteaux. La raison nous guide et nous éclaire; quand vous en aurez fait une divinité, elle vous aveuglera et vous persuadera des crimes.»*

Fidèle à la philosophie de Lucrèce « Je pense qu'il faut gouverner les hommes tels qu'ils sont et non tels qu'on voudra qu'ils soient ».

Dans ce roman, il reste très proche de l'actualité de l'auteur, mais encore aujourd'hui.

Il nous met en garde contre les régimes fort qui, lorsqu'ils sont porté par une idéologie qui mène au totalitarisme.

LE ROYAUME DE CE MONDE, ALEJO CARPENTIER (1949)

Le roman au XX^e siècle : **nouvelle géographie**

Jusque là, c'est l'Europe **qui donnait le ton** et exportait ses modèles.

Au XX^e S : la littérature subit un phénomène de **mondialisation**

- ouverture des espaces
- circulation des idées esthétiques
- émergence de nouveaux modèles, venus de **l'espace extra-européen**

Illustration: Basquiat, *The King of the Zulus* (1984-1985)

Basquiat est un peintre qui a contribué à introduire le **graffiti** dans la peinture, et qui a fréquenté de près **Andy Warhol**. Artiste d'origine haïtienne, son œuvre, tout comme le roman de Carpentier, pose la **question de l'identité noire**, au travers de :

- la **permanence des ses croyances ancestrales**
- le culte du **voudou**

Carpentier, qui a fait un voyage marquant à Haïti, voyait ce pays :

- par ses **traditions**, comme un **espace privilégié** pour l'imagination créatrice
- par son histoire de **terre de colonisation**, comme **laboratoire politique** préfigurant l'indépendance problématique du continent sud-américain
- comme une Amérique en réduction.

La peinture de Basquiat pose la question du **multiculturalisme** (les thèmes issus de la culture africaine y côtoient ceux issus du **milieu urbain occidental**, etc.). Le roman pose lui aussi la question de la **rencontre enrichissante, mais problématique**, entre culture africaine et culture occidentale.

La **musique**, le jazz, mais aussi le hip-hop, a beaucoup compté pour Basquiat, qui a tenté d'en tirer des principes de composition. Pour Carpentier, musicologue de formation, la **musique**, occidentale comme primitive, joue un rôle capital dans la structure et la composition romanesque.

Les mots clés sont Identité noire – Haïti – vaudou – multiculturalisme et métissage – musique

1. CONTEXTE

1.1. L'AUTEUR : ALEJO CARPENTIER (1904-1980)

cf. mouvement d'interrogation et de réflexion sur **l'identité** et la **spécificité** du continent latino-américain identité qui, dans les années 1950, cherche à s'affirmer, sur le plan littéraire, contre les **modèles importés** (européens)

Autres représentants de ce mouvement :

- Gabriel **Garcia Marquez**, *Cent ans de solitude* (1967) (Colombie)
- Carlos **Fuentes**, *La Mort d'Artemio Cruz* (1962), *La Nueva novela hispanoamericana* (1969) (Mexique)
- Mario **Vargas Llosa**, *La Guerre de la fin du monde* (1981) (Pérou)

L'exploitation de **différentes manières d'écrire l'histoire**, souvent par le biais du **mythe**, de la fable ou de la tradition épique

Les enjeux sont :

- La prise de possession d'un espace continental et l'invention de nouveaux mythes fondateurs, et ce à travers des fictions compensatrices qui permettent à l'homme américain de se réapproprier son histoire.

Éléments de biographie

- naissance à la Havane en 1904

- père architecte, français; mère russe, professeur de langues (a été élevée en Suisse)

- premier **voyage en Europe** à l'âge de douze ans, avec sa famille. À l'époque, il commence à étudier la **musicologie**, qui aura un impact important sur l'écriture de ses romans.

- 17 ans : retour à **Cuba**, où il commence des **études d'architecture**, qu'il ne terminera pas.

- devient **journaliste**, mais son engagement à **gauche** lui vaut un séjour en prison (1928), sous la présidence de Gerardo Machado, puis l'oblige à s'exiler en France.

- *Le Recours de la méthode* (1974) → **portrait type du dictateur** (prend pour modèle la figure de Machado)

A Paris, il fréquente les **surréalistes** André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, et Antonin Artaud. Durant son séjour en France, il fait plusieurs voyages en Espagne où il développe une fascination pour le **Baroque**.

- de retour à **Cuba** en 1939, il poursuit une carrière de journaliste et de chroniqueur de radio.

- En 1943, il est marqué par un séjour à **Haïti** (>>*Le Royaume de ce monde*)

- En 1945 il s'installe à **Caracas** (Venezuela) où il vivra jusqu'en 1959.

Après le triomphe de la révolution cubaine, il revient à **La Havane**.

- En 1966 il devient **ambassadeur de Cuba** en France où il résidera jusqu'à sa mort en 1980.

Éléments de bibliographie

Carpentier = représentant du **mundonovismo**

- mouvement qui s'est attaché { **définir l'Amérique latine** en terme propre

- cf. promotion du **real maravilloso**

autres romans : *Le Siècle des Lumières* (1962), *Concert baroque* (1974), *Le Partage des Eaux* (1953). *La Danse sacrée* est son dernier roman (1980)

1.2. RÉALISME MAGIQUE ET RÉEL MERVEILLEUX

1) le magischer Realismus (Allemagne)

L'expression < Franz Roh (*Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig, 1925)

- à la base, le terme décrit les nouveaux courants de la peinture **post-expressionniste**.

- cf. retour à une **représentation réaliste des objets**, mais **auréolée de mystère**, par opposition aux déformations **expressionnistes**.

- Dans l'optique de Roh, le « **réalisme magique** » ne copie pas froidement la réalité mais la **recrée**, la reconstruit par l'esprit, participant ainsi d'une réflexion et d'une **interrogation sur l'essence même** de la prétendue réalité.

- Ce courant esthétique participe ainsi de la quête d'une **vérité psychique** ou mentale, par-delà le visible et les sens. ex : Georg Scholz, *Kakteen und Semaphore* (1923) Giorgio de Chirico, *Les délices du poète* (1913)

2) le Realismo magico (Italie)

L'expression < **Massimo Bontempelli**, dans la revue *900* (Novecento), (« Analogies », 4, 1927, p. 7-13)

- « une façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune » (*L'Amante fedele*, 1953)

3) le Magisch-realisme (Flandre, Pays-Bas)

L'expression < **Johan Daisne**, *L'escalier de pierre et de nuages* (*De trap van steen en wolken*, 1942) (postface : « fantastisch-realistisch)

Idée : l'art ≠ photographie du réel. Mais l'art = **transposition** du réel.

- la réalité ≠ seulement un phénomène externe

= aussi un phénomène métaphysique, mystique.

- > intérêt de l'écrivain pour la zone frontière entre réalité et rêve, entre monde visible et invisible.

- Le propos du « réalisme magique » = atteindre une réalité plus riche et plus complète que les naturalistes (cf. extrait) «*Le rêve et la réalité constituent [...] les deux pôles de la condition humaine, et c'est par le magnétisme de ces pôles que naît la magie, spécialement lorsque jaillit une étincelle dont la lumière fait entrevoir une transcendance, un vérité derrière la réalité de la vie et du rêve.*»

4) Realismo mágico et real maravilloso (Amérique latine)

« Realismo magico » < 1927, dans la *Revista de Occidente* (trad. de Roh), ; expression rapidement diffusée en Amérique du Sud

rapidement concurrencée par une autre expression : « **real maravilloso** » (< Carpentier, qui consacre à la notion un article le 8 avril 1948 dans *El Nacional* de Caracas >> préface du roman *Le Royaume de ce monde*, en 1949 → « manifeste » d'une nouvelle littérature latino-américaine, affranchie de la tutelle européenne)

- NB : Carpentier enrichira sa réflexion avec deux autres textes :

-« Du réel merveilleux américain » (1964)

-« Le baroque et le réel merveilleux » (1975).

cf. texte originel :

Carpentier y raconte comment, à la suite d'un séjour à Haïti en 1943, il a été frappé par tout ce qui opposait :

-le merveilleux européen, littéraire et artificiel (propre au surréalisme)

-le merveilleux qui marque le folklore, les superstitions et les croyances collectives du Nouveau Monde.

cf. extrait «*Après avoir connu le sortilège—un rien menteur—des terres d'Haïti, après être tombé sur des admonitions magiques dans les chemins rouges du Plateau Central et avoir entendu les tambours de Petro et du Rada, je me retrouvai à comparer la réalité merveilleuse dont je venais de faire l'expérience avec la prétention exténuante de certaines littératures euroéennes des trente dernières années, à susciter le merveilleux[...]*»

Sur le continent américain :

- le réel merveilleux est objet de foi, et s'intègre spontanément, naturellement, dans la réalité, au même titre que les faits et les objets les plus quotidiens.
- la magie < ouverture sur la culture primitive, les mythes archaïques de tout un continent.
- = fait, donnée
- ≠ résultat d'une stratégie esthétique.

cf. opposition entre

- la peinture d'André Masson, proche de Breton, qui a tenté en vain de traduire la nature martiniquaise
- celle de Wilfredo Lam (cubain) qui est parvenu à montrer « la magie de la végétation tropicale », « la Création effrénée des Formes de notre nature » dans toutes ses métamorphoses et ses symbioses.

cf. définition (extrait) «*le merveilleux devient sans équivoque quand il surgit d'une **altération** inattendue de la réalité (le miracle), d'une **révélation** privilégiée de la réalité, d'un **éclaircissement inhabituel** ou singulièrement favorable des richesses insoupçonnées de la réalité, d'une **amplification** des catégories de la réalité, perçues de manière particulièrement intense en vertu d'une **exaltation de l'esprit** qui le conduit à une sorte d'«état limite». Pour commencer, la sensation du merveilleux présuppose une **foi.**»*

Évocation de son expérience haïtienne pour illustrer cette idée de foi (croyance du peuple noir dans les **pouvoirs métamorphiques** de l'esclave révolté Mackandal, qui se serait transformé en oiseau pour échapper au bûcher)

- concept de **réel merveilleux** :

Signe dans le discours identitaire latino-américain, rejetant l'influence européenne, surréalisme compris. Participe du « patrimoine de toute l'Amérique » qui, contrairement à l'Europe, n'a pas épuisé toutes ses mythologies, notamment en raison de la présence des noirs et des indiens qui participent aussi de sa culture.

Se distingue donc aussi du « réalisme magique » :

- le réel merveilleux affirme que le **monde en soi est merveilleux** (vision du monde)
- le réalisme magique met plutôt l'accent sur le **mode de représentation** – merveilleux – du monde (moyens de représentation).

Définition du « **réel merveilleux** » par Carpentier = très polémique et très orientée :

- participe à un **processus de reconstruction identitaire**
- dont l'ambition est de **réécrire l'histoire** par l'intermédiaire de la fiction,
- d'explorer et d'expliquer la **spécificité d'une communauté**.

Mouvement littéraire mis au service d'une **identité culturelle** à **construire** ou à reconstruire (cf. volonté de définir l'Amérique latine comme **entité culturelle**, faite d'éléments hétérogènes venus de cultures différentes)

La réflexion de Carpentier témoigne d'une volonté de définir la **spécificité** d'une littérature latino-américaine par opposition aux **canons européens**, au **système de valeurs rationnelles occidentales** qui limitent l'imaginaire.

2. LE TEXTE

Le Royaume de ce monde :

- un des grands **précurseurs** du renouveau de la littérature latino-américaine du XXe siècle
- s'inscrit dans le cadre de l'affirmation d'une littérature **autonome**
- illustre la relation **enrichissante et conflictuelle** entre cultures européenne et américaine.

« le **réel américain** est **merveilleux** en soi » (argument choc de la préface)

→ le roman, se déroulant à **Haïti**, met fortement l'accent sur la **croyance populaire** en la **magie** (le vaudou) et la **pensée mythique**. **4 moments clés** de l'histoire de l'île (retenus car ils sont le théâtre d'un conflit entre les cultures) structurent le récit

2.1. RÉSUMÉ

Voir la fiche de lecture sur l'UV

titre = inversion de la phrase prononcée par le Christ : « Mon royaume n'est pas de ce monde ». Quatre périodes de l'histoire d'Haïti (entre 1750 et 1820) où l'homme cherche justement à établir son **royaume en ce monde**, à trouver sa place ici-bas :

1. Cadre = Saint-Domingue (pers. principal : l'esclave **Ti Noël**, sur lequel se focalise le récit)

- cf. différences de mode de vie et de perception des événements selon qu'on est colon blanc ou esclave noir
- pouvoir mystérieux du réseau des nègres marron (les esclaves révoltés). Cf. **Mackandal**, qui se métamorphose
- terreur impuissante des blancs face au fléau en dépit des représailles terribles dont ils affligent leurs esclaves

2. 20 ans plus tard : la révolte des esclaves sous la conduite de Bouckman le Jamaïcain, réprimée dans le sang.

-L'épouse de **Lernormand de Mézy** est violée et sauvagement assassinée tandis que son mari se cache dans le jardin.

-le colon émigre à Santiago de Cuba, où les émigrés français vivent dans la débauche.

-il se réfugie dans les églises baroques, qui rappellent à Ti Noël le culte vaudou

-Puis : focalisation sur **Pauline Bonaparte**, soeur de Napoléon, embarquée pour Saint-Domingue aux côtés de son mari, le **général Leclerc** (elle arrive avec des images exotiques toute faites, mais se laisse gagner par la sensualité des tropiques)

-elle se réfugie dans le culte du vaudou sous les auspices de **Soliman**, son masseur africain.

-Elle regagne l'Europe, alors que l'indépendance de la première nation noire d'Amérique, Haïti, est sur le point d'être déclarée.

3. Cadre = royaume d'**Henri Christophe** (on retrouve Ti Noël, affranchi par son maître, qui découvre avec stupeur la pompe napoléonienne transposée dans le palais du Sans Souci)

-**règne noir** qui singe l'ordre des blancs

-L'ancien esclave est recruté de force pour construire la **citadelle de la Ferrière** (projet pharaonique mis en chantier par le nouveau souverain)

-Le règne tyrannique d'Henri Christophe, plus dur que celui des blancs, éveille l'hostilité du peuple, qui l'accule au suicide : son corps est emmuré dans sa citadelle.

4. Cadre = **Rome**

-Soliman y découvre la statue de son ancienne maîtresse, réalisée par Canova

-Terrifié par cette apparition (il a l'impression de caresser le cadavre de Pauline), il s'enfuit et finit par mourir du paludisme, rêvant à la **terre de ses ancêtres**.

2e cadre = **Haïti**

-Ti Noël s'est installé dans les ruines de l'ancien domaine de M. Lenormand de Mézy

-Il se proclame à son tour **monarque dérisoire** de son propre royaume.

-finit par s'éteindre, non sans s'être transformé à son tour en divers animaux.

Ce livre < important **travail documentaire**

- roman fondé historiquement, mais basé sur une **histoire transfigurée par le mythe** (cf. ext.)

2.2. REALITES EUROPEENNES, MERVEILLEUX HAÏTIEN

→ roman construit sur une série **d'oppositions**, dont le commun dénominateur = société européenne, soi-disant civilisée, mais décadente (Occident en déclin)

× vitalité des habitants du Nouveau Monde, noirs et métisses, qui l'emportent les Blancs par les vertus de leur foi ancestrale, à savoir l'existence du surnaturel et du merveilleux (culte du vaudou)

→ mise en scène des **problématiques de la mondialisation**

-traite des noirs - **commerce triangulaire** (la colonie, le pays colonisateur et l'Afrique, réservoir d'esclaves)

-circulation des idées, politiques, esthétiques et religieuses entre les continents

-chaque culture apparaît **travaillée de l'intérieur par l'autre**

→ **double vision du monde + éventuelle neutralisation des oppositions** dans un **curieux syncrétisme** :

1. ORALITE AFRICAINE

(récits, tam-tams, chants) × **culte de l'imprimé** des Français.

- **culture vive, orale, sensuelle, corporelle, mouvante** × **culture morte**, froide, attachée à la lettre imprimée

-valorisation d'autres formes d'expressions que la parole écrite : le conte, le cri, le chant, la musique...

- cf. contes de Mackandal ; chants des esclaves sur fond de tambours...

- restitution du rythme de la langue créole > musicalité du texte

- invocation des noms des dieux et des ancêtres > le texte se fait incantation, litanie

- attention portée à la dimension matérielle du langage, au son et à la voix

- échos, rimes, répétitions.

- références musicales omniprésentes, et se substituent parfois au discours verbal.

- cf. genèse du *Royaume de ce monde* : matrice du roman dans un essai écrit par l'auteur en 1946 : *La Musique à Cuba* (1946).

- tambours : véhicule de la parole de la révolte, inaccessible aux blancs (cf. extraits) ; pouvoir magique et cosmique

- cf. abandon des baguettes

- impuissance des chants religieux des colons face à la puissance du vaudou (cf. ext.)

2. CHEFS AFRICAINS × ROIS ET DIRIGEANTS EUROPEENS

- cf. extraits
- l'homme noir = allié des forces naturelles qui participe à la vie cosmique
- le roi noir Henri Christophe échoue car il a voulu singer l'homme blanc et a perdu la foi en les croyances de ses ancêtres, qui se vengent de lui (cf. ext.)

3. LOGIQUE ET RAISON EUROPEENNES × PENSEE ET ANIMISTE DES NOIRS

- défaite de la raison européenne, « analytique, discursive » (distance avec les choses),
- × culture négro-africaine, « **intuitive, instinctive** » (participation avec les choses)
- les dieux des **religions africaines** se maintiennent au travers du culte du **vaudou**.
- = **résistance** à l'oppression du colon.
- < confusion entre mondes **humain, animal et végétal**.
- cf. Mackandal (voir ext.) → mélange entre **histoire** (révolte des esclaves) et **mythe** (aide apportée par la magie et les divinités africaine)
- cf. Pauline Bonaparte : se laisse gagner par les croyances vaudoues de son masseur Soliman, aux côtés duquel elle se promène à moitié nue, couverte d'onguents ou même de sang (voir ext.)

4. LINEARITE DE L'HISTOIRE EUROPEO-CHRETIENNE × CIRCULARITE DU MYTHE AFRICAIN

- histoire des noirs = **circulaire, répétitive** à l'image du dieu serpent qu'ils vénèrent
- temporalité des Blancs relève de l'**histoire**
- × celle des Noirs relève du **mythe, de la légende ou de l'épopée** (cf. ext.)
- cf. description du supplice de Mackandal selon le point de vue des Blancs et des Noirs
- divergence des points de vue (cf. réf. à Lenormand de Mézy)

3. UNE NOUVELLE GÉOGRAPHIE ROMANESQUE

Nouvelles inflexions du roman : ouverture vers une culture **extra-occidentale**

cf. importance de l'oralité, du rythme et de la musicalité

cf. présence de personnages qui ont à la fois une dimension historique et magique

discontinuité, ruptures et ellipses vs ordonnancement logique du matériau romanesque
logique du texte ≠ linéaire = cyclique, répétitive comme le mythe ou le poème, tissée d'échos et de rimes.

Forme à la croisée du roman, de l'Histoire, du conte et du mythe :

- Refus du principe de vraisemblance réaliste
- Liberté du conte ou du mythe (surnaturel qui advient dans la réalité)
- Histoire d'un pays transfigurée par l'imagination

« tropicalisation du roman » :

- ouverture du roman à de nouveaux espaces
- renversement des anciennes hiérarchies nord-sud (remise en question du modèle occidental)
- cf. prix Nobel depuis les années 1990 :
 - Octavio Paz (Mexique) (1990)
 - Toni Morrison (E-U, noire) (1993)
 - Naipaul (Inde – écrit en anglais) (2001)
 - J.M. Coetzee (2003)

SI PAR UNE NUIT D'HIVER UN VOYAGEUR. ITALO CALVINO (1979)

« Lire, c'est peut-être créer à deux. » (= adresse au lecteur dans *Physiologie du mariage*, 1830)

→ question des places respectives de l'auteur et lecteur dans le processus romanesque.

→ cf. choix d'un roman expérimental (>< autre tendance : expérience personnelle)

Illustration : *Le Château des destins croisés* (Calvino, 1973)

Le récit commence comme un **conte**

Suite à un mystérieux enchantement, les personnes réunies dans le château, rendues muettes, décident d'utiliser les cartes du tarot pour raconter des histoires que le narrateur interprète pour nous, lecteurs

- Cartes → utilisées comme **éléments narratifs** pour construire des histoires
- En fonction des cartes assemblées, **l'histoire prend forme** >>> une seule histoire
- Sorte de grand « mots croisés »

Cf. univers créatif de Calvino

genèse < image

→ Image = polysémique >> multiplicité d'interprétations.

→ Dans beaucoup de romans modernes, l'image sert de matrice au récit.

→ Cf. intérêt de Calvino pour la BD

mise en avant du **rôle du lecteur** aux dépens de l'auteur

→ Cf. point de départ donné par les cartes, que chaque lecteur peut **interpréter** différemment pour construire l'histoire.

l'histoire < **contrainte** (ici : nombre limité de cartes)

→ idée : la littérature ne naît pas nécessairement de l'inspiration personnelle, mais bien d'une contrainte extérieure, importance du **jeu** (ici : le tarot sert de modèle au récit), vu comme **combinaison** d'éléments en nombre limité qui se montent et se démontent.

→ Narration comme « machine combinatoire »

Si par une nuit d'hiver... : le **roman des romans**

1. CONTEXTE

1.1. L'AUTEUR : ITALO CALVINO (1923-1985)

- Naissance à Santiago de Las Vegas (Cuba)
- Son père, d'origine italienne, travaille comme agronome ; sa mère, d'origine sarde, est biologiste
- En 1925, il rentre en Italie alors mussolinienne où il grandit (à Sanremo) et reçoit une éducation laïque et antifasciste
- Lorsque la guerre éclate, il interrompt ses études d'agronomie
- En 1943, il rejoint les partisans des brigades Garibaldi, un groupe clandestin de résistants communistes
- En 1945, il se retrouve à Turin où il collabore avec plusieurs journaux, s'inscrit au parti communiste et entreprend des études de lettres qu'il conclut brillamment
- À cette période, il fait la connaissance de Cesare Pavese qui l'encourage à écrire.
- En 1947, il publie son premier roman, *Le Sentier des nids d'araignées*, qui évoque son expérience de résistant, mais sur le mode de la fable. L'oeuvre rencontre un certain succès.

- En 1952, sur les conseils de son éditeur Einaudi (chez qui il travaille au département publicité avant de participer au travail éditorial) il se laisse aller à son penchant pour le fantastique :
→ cf. *Le Vicomte pourfendu* (1952) > formera, avec *Le Baron perché* (1957) et *Le Chevalier inexistant* (1959), la célèbre trilogie *Nos ancêtres*, vision allégorique de la condition humaine moderne.
→ Chaque récit pose sur le monde **allégorique** et **philosophique** une question contemporaine
- Entre 1954 et 1956 : compilation et traduction des **Contes populaires italiens** (*Fiabe italiane*, 1956) sur l'impulsion d'Einaudi
→ moteur = question = y a-t-il un équivalent italien aux frères Grimm ?
- Après l'invasion de la Hongrie en 1956, Calvino se détourne du parti communiste et, progressivement, de l'engagement politique.
- En 1967, s'installe à Paris, en pleines turbulences à la veille de la Révolution de mai, où il entrera en contact avec Raymond Queneau (dont il traduira *Les Fleurs bleues*) et les membres de l'OuLiPo, dont il devient formellement l'un des membres en 1973.
- Il rencontre Roland Barthes, Georges Perec, Claude Lévi-Strauss, les grands représentants du courant **structuraliste**, qui aura une certaine influence sur certains de ses écrits : *Le Château des destins croisés* (1969), *Les Villes invisibles* (1972) et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979) = romans qui appartiennent au « **système combinatoire** des récits et des destins humains », système à l'aide duquel Calvino – en s'appuyant sur un certain nombre d'éléments (cf. les figures du tarot dans *Le Château des destins croisés*) – prétendait construire les récits en question.
- Il s'illustre aussi dans le genre fantastique (*Cosmicomics*, 1965) et est également l'auteur de nombreux essais sur la littérature, comme *La Machine littérature* (1970)
- Il meurt en 1985 d'une hémorragie cérébrale, alors qu'il préparait pour l'université de Harvard les *Leçons américaines* (1988) qui paraissent après sa mort.

1.2. DE LA LITTÉRATURE POPULAIRE À LA LITTÉRATURE EXPÉRIMENTALE

Expériences ayant contribué à l'évolution littéraire de Calvino :

- 1) **réflexion sur la littérature populaire** (cf. travail réalisé dans le cadre de l'édition des *Contes populaires italiens*)
- 2) **expérience parisienne** > contacts avec :
 - Queneau et l'OULIPO
 - les tenants de la nouvelle critique (littéraire), dont Roland Barthes

cf. idée :

- le récit = **construction, combinaison d'invariants** > peut indéfiniment être déconstruit et reconstruit, autrement
- place doit être donnée au **lecteur** pour prendre part à ce jeu

1) LES FIABE ITALIANE (1956)

= travail éditorial commencé en 1954 → important travail de **collation** de plus 200 fables, issues de la tradition orale et transmises, à travers de multiples **variantes**, dans des dialectes divers.

≠ simple rassemblement de textes

→ Calvino retrace leur histoire, crée des arbres généalogiques { partir des éléments récurrents qu'il a pu repérer dans certaines « familles » de contes

→ Il réécrit les contes en combinant plusieurs versions

→ > travail d'édition et de réécriture, { l'occasion duquel Calvino expérimente les principes de ses œuvres (littéraires et théoriques) futures :

- Cf. découverte : ces fables = fruit de l'association d'une série limitée d'éléments stables – constants ou invariants – mais dont la combinaison peut être infinie (//jeu de construction)

Éléments limités en nombre > infinité de récits possibles

- Exemple : *Le prince qui épousa une grenouille* (fable connue dans toute l'Europe, dont on connaît env. 300 versions ; Calvino a choisi parmi plusieurs versions italiennes ; chaque fois, il explique le choix de sa version, et les modifications introduites)

- Les contes, par essence oraux, sont des récits **anonymes, sans auteur**.

- il est très difficile, parmi toutes les variantes, de retrouver un texte originel attribuable à un auteur

- > **chaque lecteur devient auteur potentiel**, puisqu'il apporte au conte ses propres ajouts, modulations, modifications.

- Cf. si vous racontez l'histoire d'un roman, vous réécrivez en quelque sorte ce roman.

- La **lecture = acte créatif** (le lecteur reformule l'histoire, comme l'auditeur du conte)

- **tout texte = objet ouvert et non définitif**, dont le lecteur peut se saisir pour le reformuler.

- L'univers du raconté = un univers du **racontable**, où chaque lecteur est un auteur en puissance (cf. place centrale accordée au lecteur dans *Si par une nuit...* ou *Le Château des destins croisés*)

2) L'EXPÉRIENCE PARISIENNE, DANS LES ANNÉES 1960 :

L'OuLiPo et la « nouvelle critique »

- **L'OuLiPo** (L'« Ouvroir de Littérature Potentielle ») = mouvement d'avant-garde français, conçu à l'initiative de Raymond Queneau comme atelier de littérature expérimentale

- Projet : inventer des contraintes formelles pour dégager de nouvelles pratiques et expériences littéraires

- idée-force du mouvement : **les contraintes formelles peuvent engendrer le contenu** (// travail sur les contes expérimenté par Calvino : les contes italiens constituent un exemple parfait de « **littérature à contraintes** » > les narrateurs travaillent avec des structures fixes et un nombre restreint d'éléments préfabriqués, qui leur permettent de réaliser un nombre important de combinaisons.)

- Exemple d'oeuvre oulipienne: les *Cent Mille Millions de Poèmes* de Queneau, publié en 1961.

- L'objet-livre de Queneau offre au lecteur un instrument qui lui permet de **combiner des vers** de façon à composer des **poèmes** répondant à la forme classique du sonnet régulier : deux quatrains suivis de deux tercets, soit quatorze vers.
 - Le livre est composé de **dix feuilles**, chacune séparée en **quatorze bandes horizontales**, chaque bande portant sur son recto un vers.
 - Le lecteur peut donc, en tournant les bandes horizontales comme des pages, choisir pour chaque vers une des dix versions proposées par Queneau
 - Selon Queneau, il y a 100 000 milliards de combinaisons possibles.
 - La littérature = conçue comme objet aléatoire (potentiel) où la marque de l'auteur s'efface devant le jeu formel.
 - Sur le plan romanesque, l'exemple le plus célèbre est celui du roman de **Georges Perec**, *La Disparition* (1969), construit sur la contrainte du lipogramme (= texte dans lequel n'apparaît jamais une lettre de l'alphabet, ici le « e »)
 - NB : dans la suite de l'OULIPO : expériences de l'**ALAMO** (Atelier de littérature assistée par la mathématique et l'ordinateur), auxquelles Calvino s'est également intéressé.
 - Cet « Atelier » a été créé en juillet 1981 { l'initiative de **Jacques Roubaud** (1932-) et du mathématicien Paul Braffort.
 - Ambition = fonder la création littéraire assistée par ordinateur à partir d'une analyse préalable des mécanismes (linguistiques, textuels, littéraires) qui régissent la production des textes.
 - But : se doter d'outils susceptibles de fournir l'armature de programmes de **génération automatique de textes**.
 - ! La génération automatique de textes pose de façon radicalement nouvelle le problème des **rapports entre l'auteur et son oeuvre**.
- > les membres du groupe ne publient pas les textes produits : ils proposent plutôt des **programmes** dans le but de mettre à la disposition du public des outils informatiques de création littéraire.
- Conception et expérimentation de logiciels de génération de textes dramatiques, de création de contes (procédures de **création littéraire assistée** pour la production de textes sur la base de **modèles structuraux**, de « moules »)
- Exemple : les « Rimbaudelaires »
- < « moule » obtenu en réduisant « Le dormeur du val » à un squelette dépourvu de « mots pleins » (substantifs, adjectifs et verbes) ; ce squelette est alors nourri de mots appartenant au vocabulaire de Baudelaire, et qui respectent de très fortes contraintes syntaxiques, rythmiques, etc.
- **La théorie littéraire des années 60 ou « nouvelle critique »**
 - Cf. « La mort de l'auteur », article de Roland Barthes (publ. 1968, rééd. 1984)
 - Renouveau absolu de la manière dont on abordait et lisait alors la littérature
 - × conception d'une littérature considérée en relation avec son auteur, ou comme **expression** de son auteur.
 - Cf. idée dominante jusqu'alors : nécessité, pour comprendre une oeuvre, de s'en référer systématiquement à la **vie** de son auteur.
 - Dans la théorie de Barthes, l'auteur cède donc la place au **scripteur**
- = « sujet » au sens grammatical ou linguistique, être de papier
 ≠ « personne » au sens Ψ

= sujet de l'énonciation, celui qui dit « je » dans le texte, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant.

- Calvino : « Comment faire pour mettre en déroute, non pas les auteurs, mais la fonction de l'auteur, l'idée que derrière chaque livre il y a quelqu'un qui garantit la vérité de ce monde de fantasmes et fictions, par le seul fait qu'il y a investi sa vérité propre, qu'il s'est lui-même identifié avec cette construction de mots ? » (Manara, p. 179)
- Idée que derrière la page écrite, il n'y a rien que l'artifice, la fiction, le mensonge.
- // littérature avant-gardiste > idées :
- l'écriture s'est « affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même »
- l'écriture est fondée sur l'autoréférentialité
- la littérature ne parle pas du réel ou de l'auteur : elle ne parle que d'elle-même.
- Donner { l'oeuvre un auteur de chair et de sang = vouloir en limiter le sens, envisager le livre comme simple traduction de l'intention de l'auteur
- Calvino : « Le style, le goût, la philosophie, la subjectivité, la formation culturelle, et le vécu, la psychologie, le talent, les trucs de métier : tous les éléments qui font que ce que j'écris est reconnaissable, me semblent une cage qui restreint mes possibilités. [...] l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions ». (Flannery, p. 192). « Pourrai-je jamais dire « aujourd'hui ça écrit » comme je dis « aujourd'hui il pleut » ? » (p. 196)
- Selon Barthes, la critique doit **faire l'impasse sur l'auteur** pour laisser l'oeuvre **ouverte** («*La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur*»)
- Dire qu'il n'y a pas « d'auteur » en amont du texte qui en détiendrait le sens permet de libérer le jeu des interprétations.
- Le texte ne trouvera sa signification, toute provisoire, que dans l'acte de lecture (celui-ci ne correspond d'ailleurs pas { un déchiffrement, mais à une appropriation)
- mort de l'auteur = levée d'un obstacle { la liberté de la lecture
- le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit
- C'est par le lecteur que le texte existe : sans lui, il est lettre morte.
- L'oeuvre ouverte → laisse une importante marge de manoeuvre au lecteur ; texte qui ne dit pas tout, dont la signification n'est **pas explicite**
- Comme la fable, le **texte ouvert** = assemblage d'éléments qui peuvent être déconstruits et reconstruits de diverses manières.

2. LE TEXTE

2.1. RESUME (CF. UV, FICHE DE LECTURE DETAILLEE)

- Le *Lecteur* = personnage principal du roman
- identité entre le **livre** qu'on lit et celui qui est **lu** dedans
- le lecteur lit le début du récit ; atmosphère de roman policier ; suspense
→ **commentaire méta-narratif** : le personnage du texte en question auquel s'identifie « naturellement » le lecteur l'interpelle et l'invite { réfléchir sur sa lecture (« Je suis plus que jamais pour une littérature qui tend vers **l'abstraction géométrique**, vers la composition de **mécanismes** qui fonctionnent tout seul, **anonymes** autant que possible. Et tout ce qui

est existentiel, expressionniste, "plein de vie", tout cela me semble lointain.»
[1965](I. Calvino, *Ilibrideialtri*, 1991)

- Le texte s'interrompt, { la grande frustration du Lecteur qui découvre que son exemplaire comporte une erreur de brochage > la lecture est coupée juste au moment où l'action commence à se développer.

→ = pire cauchemar du lecteur, le fictif et le réel

→ nb : Calvino travaillait chez un éditeur, Einaudi > très sensible à la dimension matérielle du livre

- Rencontre de la lectrice, dans le même embarras, etc.

- Au total : le lecteur entame 10 romans tronqués à chaque fois pour une raison différente (erreur de brochage, d'impression, vol du livre, etc.) au moment où **l'action commence** à se développer.

→ à chaque fois, il se met à la recherche de la suite du nouveau livre qu'il vient de commencer

- Rencontre de personnages souvent étranges :

- **Hermès Manara**

- **Silas Flannery**

- Le Lecteur est de plus en plus **impliqué** dans l'action ; parallèlement évolue sa relation avec la Lectrice.

- Parcours initiatique orienté vers un **double but** : trouver le livre et conquérir la lectrice.

- Le livre se termine de façon assez traditionnelle : le Lecteur **épouse la Lectrice** et, avant de se coucher, ils terminent la lecture d'un nouveau roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

2.2. L'OEUVRE OUVERTE OU LE ROMAN SANS FIN

Un livre (prétendument) écrit sous la contrainte

→ cf. années 60 : rapprochement de l'OULIPO (!contraintes scripturales)

→ Calvino refuse alors l'idée d'une littérature comme expression personnelle >> littérature obéissant à une série de contraintes, de règles que l'auteur se donnerait, inspirées, par exemple, de la géométrie ou des combinaisons mathématiques.

>> Intérêt pour les **figures géométriques** + fascination pour le **motif du labyrinthe** (thème + concept opératoire qui modélise la matière narrative)

Récit labyrinthique :

- ne fonctionne pas de manière mimétique, mais propose au lecteur des énigmes en le perdant dans des structures labyrinthiques.

- texte où le lecteur est invité à se perdre mais aussi à reconstruire, en y errant, le plan (> le lecteur, déconcerté, est actif)

- texte où le lecteur est également invité à emprunter de multiples chemins pour arriver à un certain point, c'est-à-dire à avancer, à revenir en arrière, à faire face à des impasses, etc. > le lecteur n'est **pas guidé** par l'auteur, mais doit construire son propre chemin à travers sa lecture.

→ Pour écrire *Si par une nuit d'hiver...*, Calvino s'est donc fixé un certain nombre de **contraintes**

- L'ensemble de la fiction aurait été conçu { partir d'un **processus mathématique complexe**, inspiré du carré sémiotique de Greimas
= reconstruction à posteriori ? (selon certains critiques spécialistes de l'oeuvre de Calvino, rien ne prouve qu'il ait vraiment utilisé cette technique combinatoire pour produire son roman)

- On peut aussi retrouver l'une des contraintes oulipiennes mise en pratique dans l'écriture des dix romans : **l'exercice de style** (technique expérimentée par Queneau ; voir *Exercices de style*)

→ pour chaque amorce de roman, Calvino varie le registre, le genre romanesque : le roman policier, le roman psychologique, le réalisme magique (Autour d'une fosse vide), le roman d'amour, le roman noir, le roman érotique, etc.

Un « hyperroman »

Si par une nuit d'hiver ... = **hyperroman**

< contient « **dix romans possibles** », dix amorces qui développent de manières différentes un **thème commun**.

→ Dans ses *Leçons américaines*, Calvino dit avoir voulu « fournir des échantillons de la multiplicité des récits possibles. »

→ combinaison entre :

- intrigue romanesque (le récit-cadre : les aventures du lecteur)
- réflexion sur l'art romanesque lui-même (les dix récits emboîtés), avec une « mise en récit » des règles structurelles qui le composent.

Cf. structure du récit-cadre < structure des *Mille et une nuits*

→ **roman**

+ **réflexion sur le roman** : mise à plat des mécanismes de la machine-littérature

= tendance **méta-narrative** déjà présente de manière pionnière chez Sterne et Diderot ; caractéristique d'un grand pan de la littérature contemporaine qualifiée de « **post-moderne** » >>> voir Nabokov, Beckett, Burroughs... : sujet central de leurs romans = la littérature elle-même, et plus particulièrement les rapports entre écriture et lecture

→ point fort de Calvino = combiner **mode romanesque** et **réflexion théorique** de manière très **ludique**.

Le roman des lecteurs

cf. mise en crise la notion d'auteur (à travers ses deux avatars déjà cités : Manara et Flannery) pour favoriser la liberté du lecteur.

→ le roman est construit autour de **la mise en scène de l'acte de lecture** ; l'auteur, personnage de sa propre fiction, interpelle le lecteur et ne cesse de dialoguer avec lui (tu).

→ ! Calvino va plus loin que Sterne : le Lecteur n'est pas seulement **pris à témoin** ; il est invité à jouer un **véritable rôle** dans le roman (il finit d'ailleurs par prendre la place de l'auteur et **par raconter la dernière histoire**.)

→ L'avant-dernier chapitre = réflexion sur les **différents types de lecture** (cf. rencontre de divers lecteurs). Voir le ppt , « typologie des lecteurs »

→ Le Lecteur ajoute une phrase à sa **liste de titres** (voir ppt en vue 37) = début d'un **nouveau roman...**

→ Mais le lecteur décide de renoncer à sa quête pour inviter son propre **happy end** en épousant Ludmilla, comme si la vie reprenait ses droits sur la littérature.

CONCLUSION

→ On a beaucoup reproché à Calvino cette fin jugée traditionnelle et romantique/romanesque. « Et ils vécurent heureux et lurent beaucoup de livres... »

→ Réponse de Calvino : cette fin est tout sauf banale > fil tendu sur le **vide** qui sous-tend toute narration.

→ Cf. Le roman du XXe siècle, et surtout après la Seconde Guerre Mondiale, s'affronte à cette question : **que peut-on encore raconter ?**

• *Si par une nuit...* est aussi un roman sur **l'impossibilité d'écrire** encore des histoires.

(cf. débuts de romans qui n'ont pas de suite ; cf. « thèse » de Calvino)

→ Cette crise du roman a bien été illustrée par **Samuel Beckett** (*Ohio impromptu*), selon qui « Nothing is left to tell. »

→ Calvino, de ce choix, retiendra : « **A little is left to tell** » (*Leçons américaines*)

→ *Si par une nuit...*

≠ affirmation de la **mort du roman**

= affirmation que dans « le **peu** » qu'il reste à raconter, il y a encore une infinité de **romans possibles** et surtout, le **plaisir de la lecture**.

L'ÉCRITURE OU LA VIE. JORGE SEMPRUN (1994)

1. ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE : SEMPRUN, UNE FIGURE INCONTOURNABLE

Naissance à Madrid en 1923

Famille contrainte à l'exil / guerre civile

Adolescence et études en France ainsi que choix du français comme langue d'écriture

Guerre 39-45: résistance

1943: Buchenwald

Après la libération: traducteur à l'UNESCO

Implications politiques: >< Franco

1963, premier roman: *Le grand voyage* (>Importantes allusions dans *L'écriture ou la vie*)

- Prix littéraire de la résistance
- À partir de là, S. se consacre à l'écriture.

Rupture avec le Parti communiste.

1969: *La deuxième mort de Ramon mercader*

- Prix Femina

Le scénariste

- Z
- *L'Aveu*
- *Stravinsky*

Chute de Franco: nouvelles responsabilités politiques en Espagne

- 1988-1991: ministre de la culture dans le gouv. De F. Gonzalès
- 1994: *L'écriture ou la vie*
- Prix littéraire des droits de l'homme (1995)

2. L'ÉCRITURE OU LA VIE

= Œuvre qui se raconte

Plongée dans l'expérience des camps: expérience vécue du Mal et de la Mort

Œuvre sur la littérature

Œuvre sur l'écriture, l'acte d'écrire, la démarche de l'écrivain

Le titre: une ambiguïté signifiante

- L'écriture ou la vie: deux interprétations possibles :
- L'écriture × la vie (L'écriture ou la mort)
- L'écriture = la vie (la fin de l'itinéraire)
- Cf. entretien à l'occasion de la parution du roman («*Quand je suis rentré de Buchenwald, à la fin d'avril 1945, j'avais un peu plus de vingt ans. Depuis l'âge de sept ans, j'avais décidé d'être écrivain. Dès mon retour, j'ai donc voulu écrire sur l'expérience que je venais de vivre. Quelques mois plus tard, après avoir écrit, réécrit et détruit des centaines de pages, je me suis rendu compte qu'à la différence d'autres expériences, notamment celles de Robert Antelme et surtout de Primo Levi, qui se sont dégagés de l'horreur de la mémoire par l'écriture, il m'arrivait précisément l'inverse. Rester dans cette mémoire, c'était à coup sûr ne pas aboutir à écrire un livre, et peut-être aboutir au suicide. J'ai donc décidé d'abandonner l'écriture pour choisir la vie, d'où ce titre. Et ce «ou».[...]*»)

- « OU »: inclusif et exclusif
- Les deux sont vrais pour Semprun.
- Lorsque OU signifie =, la tentative de **résilience**(terme emprunté à Boris Cyrulnik) est réussie (cf. extrait)
- Le livre qu'on lit: résultat d'un long travail sur soi
- Primo Levi y arrive de suite, pas Semprun
- Cf. *Si c'est un homme*, cité dans EOY («*en écrivant je retrouvais des bribes de paix et je redevais un homme, un parmi les autres, ni martyr ni infâme ni saint, l'un de ces hommes qui fondent une famille et qui regardent vers l'avenir autant que vers le passé.*» Primo Levi a parlé à plusieurs reprises de ses sentiments de cette époque, des joies sévères de l'écriture. Il s'est alors senti revenir à la vie, littéralement et grâce à elle.» Mon expérience avait été différente. Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire [...], elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la Gestapo, à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence: si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet.»)

Importance des exergues

- M. Blanchot: « Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir »
- Malraux: « [...] je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité ».

Lecture du roman

• Deux thématiques centrales et récurrentes : le regard et l'odeur

• LE REGARD

→ Cf. titre de la première partie du roman

→ Idée centrale : c'est par cette notion que l'individu peut se structurer comme *étant*, comme appartenant à l'humanité

→ Importance de la réfraction de l'image de soi dans le regard de l'autre (on est à travers l'image de ce que l'autre nous renvoie de nous-mêmes)

→ Cf. *incipit* du roman

→ Question éparse dans le roman : le regard comme lieu d'inter-personnalité (cf. lien Moi-Autre ; Moi/monde), faisant prendre conscience à Semprun de sa mort vécue

→ Le retour à la vie passe aussi par le regard (la vie que Semprun parvient à se réapproprier n'est possible que dans la double circulation de regards)

• L'ODEUR

→ Cf. rejaillissement obsédant de l'odeur des fours crématoires (< mémoire inconsciente)

→ le ramène sans cesse à cette mort vécue, quand bien même est opéré un effort d'oubli

→ «*Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. Il suffirait non pas d'un effort, bien au contraire, d'une distraction de la mémoire remplie à ras bords de balivernes, de bonheurs insignifiants, pour qu'elle réapparaisse.[...] Un bref instant suffirait, à tout instant. Se distraire de soi-même, de l'existence qui vous habite, vous investit obstinément, obtusément aussi: obscur désir de continuer à exister, de persévérer dans cette obstination, qu'elle qu'en soit la raison, la déraison. Il suffirait d'un instant de vraie distraction de soi, d'autrui, du monde : instant de non-désir, de quiétude d'ende çà de la vie, où pourrait*

affleurer la vérité de cet événement ancien, originaire, où flotterait l'odeur étrange sur la colline de l'Ettersberg, patrie étrangère où je reviens toujours.»

→ Importance du thème de la distraction (souvenir inconscient qui rejaillit)

→ Expérience de synesthésie // Proust, *A la Recherche du temps perdu* (goût, odeur)

- **Le début du livre : la fin de l'enfer**

→ Le roman aura pour but de retracer cette expérience (de la fin des camps en 1945 jusqu'au moment où il parvient à se libérer par l'écriture)

→ Incessants allers-retours entre passé/présent

- Cf. « oeuvre qui **se** raconte »

- impression de répétition

- libre cours donné au fil de la pensée - *stream of consciousness* (cf. Virginia Woolf)

- pas de structuration apparente du récit : Semprun se laisse aller à la libre expression de son souvenir

- **Question de l'indicible, de l'impensable**: fondamentale pour la littérature de la Shoah (comment *dire* l'expérience des camps, comment la représenter ?)

- = question dépassée par Semprun !

- *«Mais peut-on raconter? Le pourra-t-on? Le doute me vient dès ce premier instant[...].La réalité est là, disponible. La parole aussi. Pourtant un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création.» «On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. [...] Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes venus, du dehors—venus de la vie—, à voir le regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois officiers.»*

- Voir la notion de « résilience » introduite par Boris Cyrulnik : « la Résilience définit la capacité à se développer quand même, dans des environnements qui auraient dû être délabrants » ; c'est « l'art de naviguer dans les torrents »

- Pour parler d'un traumatisme de cette ampleur, il faut « avoir été mort » et renaître > transfiguration de l'expérience par l'art et la littérature

→ Comment peut-on penser sa mort au passé, alors qu'elle ne peut être qu'une non-expérience, une figuration ?

- Différence Semprun (ne peut d'abord raconter car l'écriture le ramène dans cette mort vécue) – Primo Levi (a réussi à parler de cette mort au passé)

- Opposition paradoxale entre la réalité de la mort et le rêve de la vie, sur laquelle est construit tout le livre

→ contradiction : on vit sa vie, on ne vit pas sa mort

→ expérience de Semprun = inversée : comme les autres survivants, il a vécu sa mort et rêvé d'une vie qu'il pourrait se réapproprier (mort plus réelle que la vie à ses yeux)

- **Autres thématiques importantes :**

- **L'expérience de la mort comme lien de fraternité:** le seul lieu/lien d'humanité qui puisse demeurer dans les camps = le partage de l'expérience de cette mort vécue
«Nous partageons cette mort qui s'avavançait, obscurcissant leurs yeux, comme un morceau de pain: signe de fraternité. Comme on partage la vie qui vous reste. La mort, un morceau de pain, une sorte de fraternité.»

- **Omniprésence de la littérature** dans le quotidien des camps

→ EOY = livre sur la littérature et l'écriture

→ la littérature occupe une place centrale dans l'économie narrative de Semprun

→ littérature...

- pour dire au revoir, aider au passage (Halbwachs/Baudelaire)

- réflexions sur Malraux et la biographie

- découverte de René Char

- hiatus : rêverie sur Goethe >< réalité de l'horreur vécue à Weimar

- Primo Levi

- Kafka : oeuvres souvent citées et commentées

→ pour vivre la fraternité: la littérature, une patrie commune

- **Un regard rétrospectif sur ses propres oeuvres, en 1994**

→ commente abondamment certains de ses récits antérieurs

→ impression qu'on assiste à la réécriture perpétuelle du même livre

→ chaque récit est comme une étape dans la lente réappropriation de soi

- **Une réflexion sur le rapport conflictuel entre le réel et la fiction** (cf. p.54)

→ Semprun = lecteur de romans

→ méditations sur la relation trouble de la littérature avec le vrai et le mensonge

→ cf. sa discussion avec Aragon : le mentir vrai (p.239)

- **A voir encore:**

- Réflexions sur les langues

- Portée métaphysique: les mots et les choses

→ Semprun met en évidence l'existence dans certaines langues de termes qui ne connaissent pas d'équivalent dans les autres langues

La question de la langue « maternelle »

- **L'écriture ou la vie: un choix douloureux pour Semprun**

→ cf. pp. 254-255 :

- Écrire le renvoie dans la mémoire de la mort

- Abandon de l'écriture, pour survivre

→ cercle vicieux durant 17 ans... (p.215) : système circulaire qui enferme l'écrivain

→ autopsie du problème

- « Je dois écrire, mais comment ? »

- vrai problème ≠ technique = éthique

- > Choix : thérapie de l'oubli (« béatitude obnubilée de l'oubli »), durant 17 ans

→ Finalement, une ascèse: « écrire jusqu'au bout de cette mort »

> la résilience est accomplie, en 1987, alors qu'il écrit *Netchaïev est de retour*

« [...] l'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu, n'est qu'un long, interminable travail d'ascèse, une façon de se dépendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde, l'autre qu'on est toujours »