

La littérature Grecque d'Homère à Aristote

T.Perso :

Origines de la lit. Occidentale : **Illiade** et **Odyssée** (exploits de la guerre de Troie : 1200 avant JC).

Aucune connaissance de l'auteur : c'est la question homérique du XVIII

Après une longue période de transmission orale, fixation du texte à Athènes au 6^{ème} avant JC.

Dans les textes homériques : coexistence de formes appartenant à des époques différentes mais surtout à des dialectes différents ; la langue homérique est une langue composite, jamais parlée ; c'est un objet littéraire. Il en va de même du monde dépeint dans ces textes ; artificiel, composite, voisinage du plus ancien et du plus moderne. C'est un monde poétique et non pas le reflet d'une société historique.

La question homérique : l'œuvre serait d'un éditeur tardif. Au 19^{ème}, les analystes s'opposent aux unitaires. Les analystes cherchent à isoler un poème primitif qui serait dû à Omettre et tentent de reconstruire l'histoire des apports successifs qui ont abouti à l'œuvre que nous connaissons. Les unitaires soulignent l'unité de composition sensible dans les poèmes. Pour eux, Omettre : poète génial ayant composé l'ensemble à partir de sources et de dates diverses.

L'une des preuves du rayonnement du genre épique est dans les parodies qui lui ont été consacrées, et d'abord par Omettre lui-même : **La guerre des rats et des grenouilles**.

Grande influence de la poésie d'Homère : les hymnes homériques qui sont appelées ainsi parce qu'elles emprunte à Omettre le mètre et la langue.

Hésiode : même mètre et même langue qu'Homère. On connaît d'ailleurs une **Joute poétique d'Homère et Hésiode** : Jeu lit. Dans lequel les deux poètes récitent les plus beaux passages de leur œuvre. Cependant, deux univers poétiques très différents. Hésiode : absence du plaisir à narrer des aventures : la poésie d'Hésiode codifie des traditions (mythologiques ou agricoles). Evocation du monde paysan de la Béotie : la **Théogonie** et **Les travaux et les jours**. C'est par ailleurs le premier auteur à s'introduire lui-même dans ses textes. C'est un ton nouveau, cependant l'œuvre garde certains aspects archaïques.

L'épopée :

« Le poème épique est un récit en vers d'aventures héroïques. »
Voltaire

Ancêtre de toute narration, l'épopée pose des problèmes fondamentaux :

- rapport fiction / histoire
- merveilleux / réalisme
- écriture singulière / écriture collective
- lit. Pop / lit. Savante
- narration / poésie

I. Perspective historique de l'épopée

Origines du genre : 2 plans : - sociologique, culturel
- littéraire

1) aspect sociologique :

cf. : **Georges Dumézil** : « **Mythes et épopées** » : grand théoricien des représentations et des sociétés indo-européennes : culture originelle commune. Peuple indo-européen regroupé entre Ukraine et lac Baïkal vers 5000 avt JC.

Méthode comparatiste : mise en évidence des similitudes ; ex : idéologie de la tripartie : 3 classes sociales : - fonction religieuse

- fonction guerrière,
- reproduction (pasteur et cultivateur)

Dumézil travaille sur l'épopée comme sur un document culturel : ex : **Enéide, Virgile**.

2) un apport au niveau historique :

- guerre entre les sabins (enlèvement des sabinnes) : épisode réel et historique transposé dans l'**Enéide**.
- Reflet des mentalités par les types de personnages : guerrier violent, etc

Quelques exemples du rapport épopée / histoire : Transposition de noyau historique en vue de la recomposition du mythe : **Illiade** : achéens / troyens : guerre, expédition, pillage. *Troie* : ville réelle mais également représentation symbolique de la synthèse d'événements historiques. *La Chanson de Roland* : Charlemagne, perso. réel et historique, reflet de l'époque carolingienne, Ronceveau, ville réelle, défaite réelle en 778 après JC mais dans la Chanson de geste française : Charlemagne apparaît au XII^e, dans un conflit qui oppose le pouvoir royal alors capétien et les grands seigneurs féodaux. Ce conflit n'a aucun sens en contexte carolingien puisqu'il n'y a pas de grands seigneurs alors.

L'épopée est donc un substrat de légendes collectives. Une inspiration individuelle et savante à partir d'un fond collectif et archaïque. Transformation d'une matière orale transcrite par un lettré.

3) Mise en évidence des types : le héros, le sorcier, le roi (Charlemagne,...) Dans les épopées primitives, les personnages sont caractérisés par leur fonction : personnage conventionnel. Importance de l'opposition entre fonction / psychologie.

Le schématisme est une des modalités du style épique, c'est à dire que les personnages n'ont d'existence qu'en fonction de leur rôle dans le schéma du récit.

Dans les épopées plus élaborées, importance de la psychologie ; ex : **scène n°1 Illiade** : présentation de Achille boudeur. Personnage très construits humainement, pas de type.

4) Esthétique de la totalité : genre totalitaire, ambition : être un genre complet.

- sur un plan formel : poésie / narration / théâtre (scènes) / longueur du texte.
- Les contenus : aperçu sociologique total, homme / femme ; libre / esclave ; ...
- Sur le plan sémantique : tous les éléments s'organisent autour d'une fin : orientation générale.

A noter : structure eschatologique de la Chanson de geste. (**eschatologie : étude des fins dernières de l'homme et du monde**) Lutte manichéenne. Idéalisation de Charlemagne : empereur majestueux face aux « méchants » saxons et sarrasins. Idem : Roland meurt en martyr : il est le motif de représentation de la rédemption, motif du sacrifice également très fréquent. Ou encore, le motif du moniage : le héros finit par se faire moine, ex : **Renaut de Montauban, Guillaume d'Orange**

5) Ordonnement du réel : système axiologique, personnages assez peu individualisés. (**axiologie : science et théorie des valeurs morales**) Concentration de schèmes communs qui sont autant de reflets d'une société où l'individu compte peu.

A noter : le passage au roman se fera avec les sociétés modernes qui prônent l'individu comme tel (Renaissance), le premier personnage de roman étant Panurge, contraire du héros épique. C'est la fin de l'héroïsme.

6) les Topoi :

- l'épreuve : cf. : **Ulysse.**
- Le combat / bataille / duel
- Description des armes
- Déploration funèbre
- Révolte : cf. : **Renaut de Montauban** : moment de l'histoire des mentalités : déclin des mythes, déclin de l'épopée.

Autre ex : **L'Enéide, Virgile.** Apothéose et déclin ; quand Rome a triomphé du monde : fin. (récit des pérégrinations d'Enée contraint à l'exil après la chute de troie : arrivée en Italie : fondation de Rome)

La Pharsale, Lucain. (60 ap.JC) Déclin de l'idéologie chevaleresque ; fin de la chanson de geste. Charnière au 15^{ème} : succès du roman de chevalerie (id. mais en prose). (Lutte de César et Pompée . Drame de la guerre civile, drame spirituel dominé par les figures des deux hommes)

7) Historique :

L'épopée disparaît de la littérature latine. Retour au M-Age avec la chanson de geste. Toutes chansons de gestes ; environ vers 1200, 1300 ; ex : **La Chanson de Roland**, la plus ancienne et la meilleure : fin XI. Pour l'origine :

- Gaston Paris : origine orale : Cantilène.
- Bedier insiste sur l'origine savante de la chanson de geste, surtout celle de Roland.

3 cycles de la chanson de geste :

- La Geste du Roi (Charlemagne)
- La Geste de Guillaume d'Orange
- La Geste des barons

Evolution de l'épopée vers le romanesque avec l'intrusion d'une nouvelle topique : sentimentale, ex : La prise d'Orange ; Guillaume s'est épris de la princesse, et s'empare de la ville.

Autre nouvelle thématique : le merveilleux - féerique : la fée Morgane : **Huon de bordeaux** (1220) et autres perso. de la mythologie celtique.

Dans l'épopée primitive les scènes ne s'enchaînent pas bien à cause de la récitation orale d'un épisode à la fois. Evolution vers un rythme plus continu, vers une narration plus soudée.

Renaissance de l'épopée au M-Age, elle colle aux représentations de l'époque. ensuite, elle ne fait plus que survivre, parce qu'en décalage avec la société. Les différentes tentatives de résurrection seront des échecs : ex : **La Franciade, Ronsard, 1572**, restera inachevée, 4 chants au lieu des 24 prévus. Idem : **Chapelain : Les Doctes** ou **Voltaire, La Henriade, 1723**.

Epoque romantique (du préromantisme au classicisme à l'académisme), lyrisme collectif, nouvelle tentative de restauration de l'épopée qui sera d'abord académique : 1809 : **Chateaubriand, Les Martyrs** ou encore : **Lamartine, Jocelyn** (projet d'une épopée intime, env 8000), **V.Hugo, La légende des siècles** : recueil de poèmes courts, ce qui rend le texte plus lisible, séparation en chants (les mentalités ne sont plus héroïques, Hugo adopte donc le progrès comme fil conducteur, progrès vers le bien. Il n'y a pas de héros individuel. Retour au collectif ; le peuple est le héros)

A l'époque moderne, échec de la tentative de restauration. La renaissance et les lumières sont l'ère de la raison or l'épopée est celle du merveilleux. Roman picaresque : centré sur l'individu qui construit sa vie seul et parfois contre la société :

« Le français n'a pas la tête épique. » (Voltaire)

La modernité va vers un individualisme étroit, cf. : **Joyce, Ulysse, 1922** : anti-épopée, représentation de mentalités étroites. Cependant même après ce déclin le roman garde toujours la nostalgie de l'épopée, style épique omniprésent, même dans la presse.

Avec **Hugo**, style épique dans le roman (pas de psycho / pas de vraisemblance) ; cf. : La fin des **Misérables** : magnificence descriptive, ou encore **Notre-Dame de Paris**, où la description de Paris fait environ 150 pages. Imagination visionnaire ; découvrir systématiquement du symbolique dans le quotidien ; cf. : **Les Travailleurs de la mer**, lutte de l'homme contre le cosmos, eschatologie du gigantisme. Cf. : Les Misérables, épopée historique, sociale :

« Ce livre est une montagne » (Hugo)

« ...le poème de la conscience humaine ».(Hugo)

« Il s'agit de fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive ». (Hugo)

Chez **Balzac** encore, le moindre détail participe à une totalité grandiose. Médiocrité du quotidien toujours transfigurée : cette transfiguration tient à l'imposition du mythe sur les personnages :

A propos du **Père Griot** : « **Le christ de la paternité** »

Cesar Birotteau : « **Le martyr de la probité commerciale** »

Le style Balzac :
 Enumération
 Particularisation
 Mise en relief
 Généralisation
 Usage dramatique des contrastes
 Temporalité de l'anticipation

II. L'esthétique de l'épopée

Oralité : récitant épique dans l'antiquité : Aède, au M-A : jongleur, troubadour, trouvère. Cette oralité aura des conséquences sur la rhétorique du genre, qui sera à la fois oral et écrit, à la fois poésie et narration.

Genre versifié : fonction original du vers ; mnémotechnique, mémorisation plus facile. Le vers épique, le décasyllabe dans une succession de laisse. Genre oral et formulaire, riche en phrases toutes faites, à syntagmes fixes. Ex : l'épithète homérique : « Achille aux pieds légers »

1) les techniques narratives : Omettre est l'inventeur :

- du monologue intérieur
- du début « in medias res »
- du retour en arrière
- du travelling, focalisation
- alternances de scènes dialoguées et d'actions relatées.

Aristote : La Poétique : « L'épopée va de pair avec la tragédie »

le point commun : « des hommes de hautes valeur morale ».

Esthétique de la démesure. Loi de l'amplification, de la transfiguration. Idéalisation et agrandissement. Tout est tiré vers le sublime. Omettre idéalise tout ce qu'il touche ; ex : Les funérailles de Patrocle : sable trempé / armure trempée / par les larmes.

La comparaison épique a une double fonction : poétique et amplification :

fonction poétique : l'embellissement.

amplification : agrandissement qui tient aussi à la fonction symbolique du héros (représentant d'un groupe humain)

2) La vraisemblance :

L'épopée ne se cantonne pas dans le merveilleux : elle a également une visée réaliste, didactique, fonctionne comme un documentaire :

« Le poète introduit l'irrationnel en sachant lui donner un certain air de vérité ».

Chez Omettre par exemple, grande précision anatomique. Fonction des descriptions ; ornementales : ex : le bouclier d'Achille, cette description n'a pas d'autre fonction que l'esthétique. l'épopée est aussi le lieu du style.

3) Articulation : description / narration : problème déjà posé par Aristote selon qui L'Action :

- doit être compliquée
- nécessite des coups de théâtre, bcp de malheurs
- narration d'événements simultanés
- rigueur de construction autour d'une action unique (Omettre ; unité d'action ; le retour d'Ulysse)

tout ce qui vient après est toujours présenté comme la conséquence de ce qu'il y a eu avant :

« La confusion de la consécution et de la conséquence », Barthes

Or chez Omettre, si une chose arrive après une autre, c'est qu'elles ont eu une fin commune. Ex dans l'Illiade, il y a bel et bien un enchaînement de causes à effets. A l'origine, l'épopée est la juxtaposition de chants autonomes et libres. L'ex-cursus : la digression ; Aristote y voit le moyen de traiter les autres faits et aussi une fonction de délasserment.

Conclusion : Aristote déclare la tragédie supérieure à l'épopée. Intérêt de la représentation visuelle, du théâtre : la mimésis directe alors que l'épopée passe par la médiation du narrateur. L'esthétique de la concentration de la tragédie la rend, selon Aristote, supérieure à l'épopée.

Nota Bene :

Lit. Occidentale est influencée par 3 modèles antiques : l'Eneide, L'Iliade et l'Odyssee.
La tragédie imite une action en la mettant en scène tandis que l'épopée la met en récit.
La tragédie : une journée, l'épopée ; des années. Dans l'épopée, pas d'unité de temps ni de lieu, une seule unité, l'action :cf. ; Aristote, chap.23

Iliade :16000 vers : une seule action, le récit débute à un moment particulier après neuf années de siège. Absence des causes de la guerre et du début, 16000 vers sur la colère d'Achille.

Inspiration épique et tragique se retrouve dans différents genres, d'ailleurs certaines scènes de la tragédie relèvent de l'épopée et vice-versa. Ex ; dans l'épopée, perso. affrontant la mort volontairement : dimension tragique.

Dans l'épopée, toujours présence divine : question de la liberté de l'homme posée également par la tragédie ; la question de la prédestination, du Fatum.

Toutes deux proposent beaucoup de valeurs morales aidant à conduire l'existence, bcp de croyances religieuses.

Juxtaposition continuelle de 2 types de causes, matérielles ou humaines contre surnaturelles. La mentalité grecque est convaincue que la raison humaine a ses limites.

Valeur essentielle : recherche de la gloire qui est l'éloignement de la condition mortelle. Postérité = immortalité. On préfère une vie courte mais glorieuse à une vie longue et obscure. L'épopée = optimisme, l'homme est toujours capable de se dépasser et de surmonter les obstacles.

La Tragédie

< Tragoedia : chant du bouc : chant en l'honneur de Dionysos. Elle s'apparente au Dithyrambe : cantique consacré à Dionysos, spectacle dans lequel les choristes déguisés en satyres (bouc) sous la conduite d'un chef de chœur : Choryphée.

Evolution : passage du culte exclusif à Dionysos à celui de héros variés.

Selon la tradition l'athénien Thespis en serait le créateur vers 550 avant JC.

Institutionnalisation : prise en charge par la cité < mécénat d'état. (idem en France à l'époque classique : Richelieu).

Durée historique très brève, tant à l'époque grecque qu'à l'époque classique française : cf. : **Victor Hugo : préface à Cromwell** ; promotion du drame.

Genre très exigeant : méditation sur la liberté, destin, fatalité. Le public s'intéresse surtout aux rebondissements, à la psychologie. Genre noble, élevé, haut degré de civilisation, exige beaucoup de culture. Caractère élitiste, surtout dans la tragédie latine.

Tragédie : représentation d'hommes en action : comme toute littérature ; la tragédie est fictive. Représentation d'hommes supérieurs : ton majestueux.

Grosse différence avec l'épopée : la tragédie s'efforce de s'enfermer autant que possible dans le temps d'une révolution du soleil, il n'y a pas d'unité de temps dans l'épopée. Tragédie = esthétique de la concentration :

- imitation : mimésis d'une action de caractère élevé et complète > élévation vers le sublime.

Unité d'action > action complète.

-dans la Tragédie : pas de médiation par le récit : mimésis directe des personnages en action.

Epopée = mimésis indirecte.

- Suscite pitié et crainte = Catharsis

- Langage très poétique et très travaillé (rimes, chants,...).

Action complète : qualité de construction / rigueur de composition : structure fortement cadrée ;

Prologue : entrée du Choryphée qui situe l'action.

Parodos : entrée du Chœur ; chants et déploration.

Action : 3 épisodes entre lesquels le chœur chante (intermède < stasima)

Exodos : ultime épisode, dénouement.

Alternance scènes jouées / passage chantés. Texte prononcé par le chœur. Effacement du rôle du chœur qui correspond au recul de la fatalité dans la représentation.

Notion de Catharsis : < purification, purgation :

1) purification des passions chez le spectateur, interprétation chrétienne : ex : 17^{ème}, Chapelain, Scudéry :

« nous incite à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons »: **Corneille : Second discours sur la poésie dramatique.**

2) « soulagement accompagné de plaisirs » : Aristote

image de la médication. Processus par procuration. Pour corriger une nature excessivement émotive par les émotions :

« La tragédie suscitant la terreur et la pitié purge ces sortes de passions. » Aristote.

Ramener les émotions dans le cadre de la raison.

Primauté de l'action : la psychologie est secondaire. Principale source de plaisir : les péripéties. Et pour être vraisemblable l'action doit être toujours complète : début, milieu, et fin ; « ce qui pourrait arriver »

La notion de structure est importante, tout doit être lié et nécessaire ; si on retirait un épisode tout s'effondrerait. la construction est fondée sur une gradation soignée vers un dénouement marqué. L'effet de surprise est important, péripéties = coup de théâtre, pour cultiver l'inattendu :

« la crainte et la pitié se produisent surtout lorsque les faits se produisent contre notre attente »

« la péripétie est le retournement de l'action dans le sens contraire », Aristote.

La notion de pathétique : le spectacle de la souffrance suscite la pitié, c'est à dire ce qui précède le tragique, juste avant la mort.

Les trois unités :

Unité de temps : < Aristote.

Cette règle sera discutée en Italie au XVIème, elle sera également objet de débat en France au XVIIIème. **Corneille** fera triompher cette règle avec **Le Cid**. **Racine**, toutes ses pièces = quelques heures. **Phèdre** : une journée.

Unité de lieu : règle créée par les théoriciens italiens au XVI, dans le but de rapprocher l'espace et la temporalité de la fiction / temporalité du spectateur. Selon **D'Aubignac**, le fondement de l'unité de lieu : le bon sens : impossibilité de changer de décor.

Unité d'action : action doit être unifiée mais pas unique. Ex : **Phèdre** : passion vouée par Phèdre à Hippolyte / passion réciproque d'Hippolyte et d'Aricie. action unifiée car la seconde est liée à la première.

Le principe de la concentration justifie la règle des 3 unités : le théâtre est en lui-même un lieu concentré. L'esthétique du resserrement sert l'intensité dramatique. L'argument de la règle des 3 unités est selon **d'Aubignac** un argument de raison.

Bienséance et vraisemblance :

Pas de sang sur la scène, c'est le **récit de Téraamène** qui raconte la mort d'Hippolyte, la fonction de cette narration : bienséance et dignité.

La tristesse doit être majestueuse : langage marqué par la bienséance : langage de cour > promotion de la bienséance par les mondains.

Le personnage d'**Oenone** a été inventé pour la prise en charge de la Calomnie, respect de la bienséance. Respect de la fonction morale du théâtre. cf. : **Racine et les jansenistes**.

La morale est le fondement de toutes les règles classiques ; l'écrivain parfait joint l'utile à l'agréable. Or ce qui est utile est ce qui est conforme à la morale.

Vraisemblance :

« Il n'y a que le Vraisemblable qui touche dans la tragédie » Racine

Racine reproche à Corneille de se jeter dans l'extraordinaire et de préférer le surprenant au vraisemblable. Racine fait la promotion de la simplicité selon d'Aubignac.

La tragédie doit reposer sur une action simple et peu chargée. (à noter : toujours peu de personnages) L'intérêt serait dans la peinture des passions et pas dans les rebondissements. Cette conception s'oppose assez radicalement à celle d'Aristote.

Racine :Préface de Bérénice : « toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien »

Promotion de la bienséance par Racine et Boileau :

« L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas », Boileau, l'Art poétique.

« La principale règle est de plaire », Racine, préface à Bérénice.

La notion de fatalité :

Toutes les tragédies de Racine débutent au moment où les passions longtemps contenues se déchaînent. Racine tend à éliminer la fatalité au profit de la passion : approche très psychologique. La psycho serait le moteur de l'action, ou l'action serait construite de manière à mettre en évidence la psychologie.

Phèdre n'est ni coupable ni innocente. Pas coupable : parce que poids de la destinée : poursuivie par la malédiction de Vénus (comme sa mère Prasipae et son grand-père Apollon). Pas innocente : fatalité intérieure : elle se laisse aller à sa passion sans la combattre.

Historique :

Disparition de la tragédie antique au M-âge. La renaissance italienne va en hériter, après la chute de Constantinople, tous les érudits fuient en Italie.

Première tragédie moderne d'Europe en Italie : 1515 : « Sophonisbe » par Trissino, conforme au modèle des anciens. Première tragédie dans les règles en France : Mairet : Sophonisbe, 1634.

Le théâtre du M-A : les jeux, et les mystères (Jeu de la Feuillée). La notion de Fatum est remplacé par la Roue de Fortune ; c'est une évolution mais pas un changement.

En France :

- Dans les premiers temps : tragédie humaniste
- Dans un second temps : éclipse au profit de la tragi-comédie
- Troisième et dernier temps : Victoire de la tragédie sous l'influence des doctes, et des politiques. Attention ; la tragi-comédie continue : cf. : Thomas Corneille, (frère de Pierre) grand auteur de tragi-comédie.

Le Classicisme est l'esthétique d'un régime absolutiste (règne de Louis XIV) : triomphe de la règle et de la raison.

La Tragédie humaniste

Du Bellay plaide pour la création d'un théâtre français. Apparition de pièces d'inspiration latine (Sénèque) jouées en latin dans les collèges.

Survivance du style antique : 1553 : Jodelle : Cléopâtre Captive

1583 : Garnier : Les Juives

La Tragi-comédie :

Une tragédie qui finit bien ?

Ex ; **Le Cid** ? dénouement aussi heureux que possible. Action romanesque ; pas de notion de fatalité. Différence de tonalité, or la tragi-comédie se définit avant tout par le mélange des tons. Les sujets sont souvent tirés de romans ; ex : **L'Amadis de Gaule**

L'Astrée, Honoré d'Urfé

L'auteur le plus connu et le plus prolifique de tragi-comédies : **Alexandre Hardy** : + de 600 pièces.

La tonalité est souvent violente (beaucoup de viols sur scène), la thématique est tirée du roman espagnol. Mise en scène de sujets atroces et violents comme dans les romans, pas d'unité de lieu, l'action se déroule dans différents pays .

Corneille : Clitandre, 1631. Tragi-comédie. Le seul but : le plaisir du spectateur. Possibilité de mélange comique et tragique.

Rôle décisif de Corneille dans la **Querelle des anciens et des modernes** (Anciens : Boileau et la tradition) : triomphe du Cid, 1636. Dans **le Cid**, l'usage des règles est assez arrangeant, l'unité d'action est très relative ; beaucoup d'intrigues secondaires, pas d'unité de temps : plusieurs jours, unité de lieu est respectée, Séville mais dans différents endroits.

Littérature et société au Moyen-Age.

Période d'environ 1 millier d'années s'étirant de la chute d'un empire romain à un autre empire romain ; 476 – 1453.

Historique :

732 : Charles Martel : les Carolingiens

800 : règne de l'empereur Charlemagne

IXème : L'empire est pacifiste. Du 11è au 12è presque tous les écrits sont en latin.

1100 : **La chanson de Roland**, au cours du 12^{ème}, multiplication des épopées.

La naissance d'une littérature en langue populaire courante est une nécessité religieuse :

10^{ème} : **Vie de Saint Léger** traduit en langue pop.

10è, 11è : commandes des familles guerrières ; louanges exploits du fondateur de la lignée.

13è, 14è : les textes versifiés ont moins de succès, promotion de la prose

3 grands cycles d'épopées :

La Geste du Roi (aventures de **Charlemagne** et de Roland)

Le Cycle de Garin (prône la fidélité féodale, **Emery de Narbonne**)

Le Cycle de Doon (héros violent, révolté par injustice, révolte contre suzerain, contre religion... **Raoul de Cambrai**, Renaut de Montauban)

Dès le 11è ; influence arabo –espagnole dans le midi de la France, surtout en poésie, musique... **Guillaume IX d'Aquitaine** : poésie des troubadours.

- C'est la **fin'amor** ; (l'expression : Amour courtois date du 19^{ème}).

La fin'amor : quelque chose comme un jeu de cour, manière de penser. Dans la réalité : amour chevaleresque : combats et prières pour plaire. Les troubadours s'orientent vers le thème de l'inaccessibilité de la femme aimée.

Au XIIè, les chansons d'amour profanes trouvent une résonance.

XII, XIII. premiers romans en langue pop. A partir de la vie des saints ou de héros laïques. Forte influence des épopées ; influence guerrière. A partir du XII, influence amoureuse.

1130 : **Le roman d'Alexandre**

1150 : **Le roman de Thèbes**

1163 : **Le roman d'Enée** exploits guerriers + amour

1165 : **Le roman de Troie**

Grande trouvaille : La Matière Celtique : Les Légendes Arthuriennes

1155 : **WACE** : premier ouvrage en langue pop.(romane) : **Le Roman de Brut**.

1160 : **Les Lais de Marie de France**. M. de France

schéma de composition au XII : Texte fondateur ; mythe de la passion: **Tristan et Iseult**

- enfance du héros + geste (exploits) du héros

Chrétien de Troyes : reprend la légende arthurienne en y ajoutant une note courtoise.

Fin 12è : le vrai héros va au devant de l'aventure.

- **Le Roman d'Erec**

- **Le Roman de Kliges**

- **Le Chevalier à la charrette** (Lancelot)

- **Le Chevalier aux Lions** (Yvain)

Philippe d'Alsace commande une œuvre racontant le chevalier idéal : **Perceval et la quête du Graal**.

Cours de***** :

Dans l'antiquité comme au M-âge, c'est un genre tardif et second. Il s'invente sans avoir de caractéristiques nettes. Au départ il ne s'agit que de traductions de textes latins en langue romane (vulgaire).

1^{er} cycle : Le Roman antique : Roman d'Alexandre, Roman de Thèbes, Enéas.

2^{ème} cycle : Le roman d'amour : Cycle breton

3^{ème} cycle : Le roman d'aventures : Chrétien de Troyes

4^{ème} cycle : Le Cycle du Graal.

Origines : épopée, + une filiation avec la chanson de geste. Recours au merveilleux païen, mais innovation majeure : recentrage sur la thématique amoureuse : Naissance et développement. Perfectionnement des techniques narratives, évolution de l'art du dialogue, des descriptions, des analyses psychologiques.

La prétention à la vérité historique n'a plus lieu d'être avec le cycle arthurien ; Arthur n'est que pure fiction pour les contemporains du cycle. La visée est plutôt dans une vérité de sens, vérité générale.

Parallèlement à la matière antique ; la matière de Bretagne qui correspond à une certaine lassitude du public vis à vis de la chanson de geste. **Tristan et Iseult (Béroul ou Thomas)** confirme la place centrale de la matière amoureuse dans l'invention du roman.

Le Roman d'aventures : Cycle de la table ronde.

Chrétien de Troyes recueille la tradition celtique mais réinterprète au travers de la poésie. Les exploits sont toujours rapportés à l'amour, c'est le motif essentiel.

Le roman avance vers une autonomie morale du héros : nouvelle technique ; le monologue délibératif, action centrée autour d'un personnage.

Hétérogénéité : la cour du roi Arthur : mélange de drame et de comédie. Familiarité et dépaysement, etc....

Vision du monde qui révèle ses valeurs au fur et à mesure du récit : pas de sens dogmatique, ni allégorique, ni littéral, ...Le sens profond se confond avec le développement de l'aventure :

Ex : **Lancelot : éloge de l'adultère**

Cligès : éloge du mariage.

Perceval est le modèle du récit initiatique. **Tout roman est une sorte de quête du Graal**. Pas de grande nouveauté dans le roman entre le m-âge et Rabelais.

XV : époque des remaniements et des adaptations. Epoque de mise en prose : conséquences : pas de critères formels de différenciation de roman et de l'épopée ; même forme, même public.

XV : Genre nouveau : La nouvelle, une sorte de renouvellement du conte. Influence du **Décameron**, Boccace, XIV ;

ex : 13^{ème} : **La Chatelaine de Vergi**

15^{ème} : **Les 15 joies de mariage**

Tradition française du fabliaux : visée comique, voire scabreuse : le comique serait-il réservé aux genres brefs ?

Le roman est alors tourné vers le passé, la nouvelle vers le présent : regard critique de la nouvelle : **Heptaméron, Marguerite de Navarre.**

Changement d'époque, changement de valeurs : + d'individualisme : cf., **Le roman Picaresque.** (voir fiche)

Rabelais :

Structure de **Gargantua** copie celle des romans de chevalerie jusqu'au mariage : parodie des romans de chevalerie. Œuvre importante en ce sens qu'elle marque bien la transition, le point d'articulation entre lit. Pop. Et lit. « littéraire ». : cf. : **Bakhtine ; Esthétique et Théorie du roman.** ; chap. sur les Chronotopes.

Prise de conscience des singularités spatio-temporelles : le perso. est soumis au hasard et non plus au destin. La notion de prédestination disparaît.

Bakhtine : idée qu'il y a bien un lien entre le motif spatial et le motif temporel : pour avancer dans le temps il faut avancer dans l'espace. à partir du moment où le roman abandonne la temporalité mythique qui fait sens, on se retrouve dans le temps court du quotidien. Le perso. de roman n'a plus de finalité, de destin.

D'un perso. à valeur collective on passe à un perso. et à un temps liés à l'individu. indépendant de l'encrage spatio-temporelle. Le perso n'a pas d'identité. passage du collectif à l'individuel. Thématique de l'amour (représentation de l'individuel) prend le pas sur celle de la guerre (collectif).

L'individualisme explique aussi que le roman soit considéré comme un genre bas (absent de la poétique d'Aristote). Etablissement d'un lien entre l'individualisation du perso. et l'autonomie formelle. (absence de règles).

Le roman d'éducation :

Comment un jeune homme mineur devient majeur ? il pourra alors servir de modèle. Pas de régulation ; le roman part dans tous les sens, il peut toujours s'inaugurer autrement.

Fin du premier tiers du 16^{ème} : parution des premières œuvres en belle prose :

1527 : **Histoire de Bayard** par le loyal serviteur (jacques de la morille ?) Cela répond à un vieux goût français pour les histoires plaisantes et récréatives du fabliaux du M-Age. Fin XV, le Décaméron de Boccace oriente ce goût vers la prose. La vie de Bayard est racontée comme s'il était un héros de légende. Histoire merveilleuse et langue quasiment parlée.

1532 : **Pantagruel**

1534 : **Gargantua**

1538 : **Cymbalum Mundi, Bonaventure des Periers**

1540 : **Amadis de Gaule**, Livre I (traduit par herberay des Essarts). Dans la tradition épique. Comme un code des belles manières pour gentilhommes.

1541 : **Institution de la religion chrétienne, Calvin**, (voir fiche) :

« Le premier et le seul de son temps qui ait su rendre les idées graves dans une forme grave, sans une défaillance d'esprit ni de plume », **Lanson**

Bible du protestantisme français, véritable doctrine chrétienne. Calvin y traite de la Loi divine selon le Decalogue,...L'auteur garde le rythme oratoire et la période mais utilise des expressions du parler courant, images pop. Et pittoresques. Véritable manifeste de la réforme mais aussi un monument de la langue française.

L'humanisme.

Biblio : Lire l'humanisme, Marie-Dominique Legrand, Dunod, 1993
Le jardin imparfait, la pensée humaniste en France, Todorov, Grasset.

Intro et généralités :

1461 : **Testament, fr. Villon**, souvent considéré comme la première grande œuvre poétique du fr. moderne. Cependant les siècles précédents sont également fertiles.

842 : **Les serments de Strasbourg**. Premier texte connu.

Le m-âge connaît un foisonnement de genres... cependant à l'approche du 16^{ème}, bouleversement scientifique, technique et intellectuel. L'image du monde est radicalement modifiée, éclosion d'une nouvelle conception de l'homme, sur laquelle nous vivons encore aujourd'hui. Les croisades mettent l'Europe chrétienne au contact de l'orient byzantin ou musulman. La fin du M-A est marquée par une stagnation liée à l'effondrement du pouvoir monarchique et à une suite de désastres. (guerre de 100 ans contre les anglais, guerre civile, épidémie de peste noire)

La période que l'on appelle Renaissance est une période de retour aux valeurs gréco-romaines de l'antiquité. période nouvelle, dynamisme et transformation. Apparition dans la conscience occidentale des mondes nouveaux, par la découvertes de terres nouvelles : exploration du monde, connaissance de l'univers et de l'homme. Cette métamorphose est favorisée par la redécouverte du monde antique ; le ressurgissement des textes antiques dans toute leur authenticité grâce aux travaux des érudits. Une nouvelle conception de l'homme est mise à jour qui sera définie beaucoup plus tard sous le terme d'humanisme (apparition du terme dans la seconde moitié du XIX, dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui).

A l'origine, notion ambiguë :

- sens philosophique ; vision du monde centrée sur l'être humain. **Protagoras** : « l'homme est la mesure de toute chose. » (voir les dialogues de Platon)
cette vision se différencie de la vision théorique : celle de l'homme écrasé, très inférieur à une divinité qui le dépasse. Voir aussi, **Terence** : « je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger »
ou encore : 1486 : **Pic de la Mirandole in « De dignitate hominis »** : « j'ai lu, dans les livres des arabes, qu'on ne peut rien voir de plus admirable dans le monde que l'homme ».
- sens du XVI^è européen, lié aux phénomènes de la renaissance. Face aux lettres divines ; les lettres humaines < **humaniores litterae** : les études profanes.
Restauration de la lettre en réaction aux textes étouffés sous les commentaires. Retour aux textes originaux, retour aux sources de la pensée.
Au sens strict, l'humaniste est celui qui fait revivre en lui la culture antique.
Mise en avant d'un modèle de perfection humaine : **Erasmus, Budé, Léonard de Vinci, Dürer, Montaigne, Rabelais** :
 - synthèse de qualités intellectuelles, morales, esthétiques
 - instauration d'une relation avec Dieu en opposition avec celle qui était jusque là en vigueur.

Début des temps modernes : 1453 : Chute de Constantinople : désunion entre les 2 chrétiens occidentales et orientales.

1450 : Invention de l'Imprimerie.

Premières années du 16^{ème}, en France, dans les esprits, on voit l'apparition d'un sentiment de rupture avec le monde ancien dit « gothique ». Cet état d'esprit est déjà très répandu en Allemagne et en Italie.

Renaissance italienne : **XVI : Pétrarque** : déjà érudit. Découverte du grec, il va traduire en latin les chefs d'œuvre : Iliade et Odyssée.

Le phénomène est européen :

Erasme : néerlandais (1469-1536)

Thomas More : anglais

Machiavel : florentin

Le mouvement est favorisé par les progrès de l'imprimerie: diffusion plus rapide et plus large. L'Italie devient un voyage obligé pour les intellectuels. « le voyage d'Italie »

François 1^{er}, et les guerres d'Italie. François 1^{er} (mort en 1547) : fondation du collège des lecteurs royaux, futur collège de France qui étudie les disciplines et les langues absentes de l'université ; arabe, hébreu, ... (lien avec les croisades et passion pour l'orient)

Guillaume Budé (mort en 1540)

Jacques Lefebvre d'Étaples (mort en 1536) : 1^{ère} publication d'une bible en français.

1539 : Edit de Villers Cotteret : tout acte officiel sera rédigé en langue vulgaire : français

1549 : **Du Bellay : Défense et illustration de la langue française ;**

1^{ère} moitié du XVI : Rabelais

M. de Navarre

Clément Marot

Retour aux textes antiques sans le masque du commentaire. Accès individuel par la traduction de textes originaux.

La Question Religieuse : L'Évangélisme :

Accès direct aux textes . C'est l'attitude de Erasme ou de Lefebvre **d'Étaples**, son disciple français : aller directement à la source du texte biblique, l'établir, le corriger, le traduire, dans l'espoir d'aboutir à une foi renouvelée, + proche de l'évangile. ce courant spirituel exercera son influence jusqu'à la cour: cf. : **Marguerite de Navarre**.

Cet état d'esprit conduit certains vers des positions de plus en plus nettes, rejoignant celle de la réforme. (rupture avec l'église de Rome)

Ainsi, le français, **Jean Calvin** (1509-1564) développe des thèses proches de celles de l'allemand **Luther**. Elaboration d'une doctrine religieuse fondée sur une vision désespérée de l'homme et sur sa prédestination. Impossibilité de résister à la grâce divine et de trouver le salut par les actes.

Fondation d'une église nouvelle par Calvin, fidèles de plus en plus nombreux ; mise en danger de la cohésion de la société française > origine des guerres de Religion qui ensanglantent le pays pendant toute la fin du XVI.

- 1520 : Luther est excommunié par le pape. (après l'affichage de 95 articles qui divisent irrémédiablement la chrétienté occidentale)
- 1536 : Calvin se réfugie à Genève.
- 1546 : Etienne Dolé est brûlé à Paris.

Les esprits s'unissent dans une volonté de savoir passionnée. Volonté d'établir une pédagogie nouvelle, fondée sur les faits, l'observation et l'expérience pratique. Progrès énormes dans les sciences expérimentales et les métiers d'art : cf. : Ambroise Paré : médecine. Copernic : astronomie. Mercator : géographie.

2ème moitié du XVI : le phénomène de la pléiade permet de théoriser ce retour à l'antique. En 1549, dans **Défense et illustration de la langue française**, **Du Bellay** s'explique sur le rapport à l'antiquité. C'est une variante de la théorie du modèle, le modèle comme une nourriture. Métaphore assumée par Du Bellay : « **imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et en nourriture.** » La révélation des clefs de l'univers est attendue du retour à l'antiquité. Travail d'assimilation des modèles antiques. Retour à certains genres de l'antiquité ; ex : Ode, et différents tours vont venir enrichir le style de la langue française ; figure de rhétorique, épopée, tragédie.

Cet élargissement n'est pas lié uniquement aux modèles antiques, la langue s'enrichit aussi au niveau du lexique ; mots des métiers, dialectes, formation de néologisme. L'idée est qu'il n'y a pas de contradiction entre héritage et nouveauté. Pensée dynamique, au contraire les modèles vont permettre un renouveau de la littérature :

Ex : **Du Bellay : Les regrets** < inspirés d'Ovide

Ronsard : Sonnets pour Hélène : inspiration antique, mais les textes sont plus retravaillés, phénomène d'assimilation à un univers qui lui est personnel.

Humanisme et pédagogie nouvelle : pour réaliser un modèle humain, l'enfant doit être formé de manière continue, de sa naissance à l'âge adulte. L'Humanité se dégage de l'état de nature. L'enfant = homme sauvage.

Un humaniste indépendant : Rabelais :

Formé à l'école de l'antiquité, il consacre sa vie à l'étude et à la diffusion de travaux d'érudition. au service de l'église, en dehors de laquelle, il ne peut y avoir à l'époque d'activité intellectuelle, il adhère pourtant à des positions proches de l'évangélisme érasmien.

Exploration de la culture populaire et des formes qu'elle revêt par le langage, les jeux, fêtes et nourritures. Il réalise l'union entre des préoccupations philosophiques ou scientifiques et le goût du concret, entre le savoir et la vie.

Traditions populaires et comique populaire :

L'universalité du rire pop. Est soulignée par **Bakhtine**. Fonction créatrice de ce rire qui est à l'origine d'un réalisme grotesque. Cette vision nouvelle du monde s'oppose à la représentation médiévale, essentiellement fermée, rigide et immuable. Le sérieux dogmatique est incarné chez Rabelais par les « tousseux ».

Le rire pop. est comme l' « abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, règles et tabous » **Bakhtine**. La représentation pop. rabaisse toutes choses à la portée de l'homme, essentiellement en devenir. Alternance et renouveau sont les principes organisateurs de cette représentation.

Carnavalisation du monde qui s'organise autour d'un certain nombre de principes carnavalesques et autour d'une vocabulaire particulier, celui du « réalisme grotesque ».

Il y a 3 grands principes carnavalesques :

- logique de l'inversion
- prédominance du bas
- aspect fondamentalement ambivalent

. la logique de l'inversion : le monde à l'envers :

logique de l'alternance et du renouveau contre l'ordre immuable du monde médiéval. Inversion de l'ordre établi, bouleversement de tous les systèmes, (ex : naissance par l'oreille). l'inversion est comique , parfois symbolique.

Ex ; le détronement, type d'inversion dirigé contre le pouvoir et l'état ; ex : détronement de Pichrocole, roi médiéval, pouvoir féodal dépassé. La fin de la guerre sera la fin de son règne. Toutes les phases du détronement bouffon (injures et bastonnades) le peuple élit un bouffon comme roi d'un jour.

On retrouve cette structure dans **les Saturnales** romaines :

Détronement de Pichrocole :

Pure forme carnavalesque. Signification d'un monde régénéré dont Gargantua pourra définir les principes dans ses discours (cf. : chap. suivant, le 49)

- changement de monture : symbolique
 - tue son cheval et prend un âne
 - bastonnade par les meuniers
 - travestissement
 - inversion des rôles
- (« pauvre gaigne-deniers à Lyon... »)

dans la conception carnavalesque : détronement = régénération

. Prédominance du bas :

le bas est au cœur du double processus carnavalesque, de rabaissement, régénération

- organes génitaux, excréments.

Terme du processus de rabaissement, déplacement. Réinterprétation des choses sacrées et spirituelles ; ex : **Les cloches de Notre-Dame**.

Ces éléments sont également à l'origine de tout puisque c'est de là que tout peut se créer à nouveau.

- conception grotesque du corps (mouvement / inachèvement)

corps inachevé qui est avant tout ouvert. On favorise toutes sortes de protubérances et d'orifices. ex : **frère Jean** : ventre, phallus, nez. La bouche surtout que l'on ne cesse d'alimenter et qui est parfois une menace de mort, cf. : **Les pélerins** ; bouche = motif pop. de la gueule d'enfer : « représentation de l'entrée grotesque des enfers d'où sortaient des diabolins » dans Gargantua qui est : « bouche bée ». il s'agit de combattre les peurs métaphysiques dans un connu concret.

Autres ouvertures symboliques : tableau de **l'accouchement de Gargamelle** / tableaux scatologiques / tableaux montrant les géants à table.

. Ambivalence carnavalesque :

3 motifs essentiels :

- les injures élogieuses
- les excréments fertilisants
- les morts joyeuses

- les injures élogieuses (sens familier, affectueux) : pour exhorter le lecteur à boire : injures conviviales se rapportant le plus souvent à un motif du manger et du boire.

A distinguer des injures non élogieuses, car tout dans Gargantua est toujours ambivalent. Ex : **les fouaciers** à l'origine de la guerre, même ces injures agressives appartiennent au domaine du réalisme grotesque.

- les excréments fertilisants : motif lié à la projection d'excréments ; cf. : **Fête des sots** (tradition pop.). parfois correspondant linguistique ; « **bren pour lui** », geste créateur mais rabaissant : ambivalent.

Cf. : gargantua qui a force d'uriner va donner naissance au Rhône. Urine : double fonction

Cf. : le vol des cloches, le passage du Gué de Vade.

- les morts joyeuses : ambivalence de la mort qui prend un caractère grotesque lorsqu'elle est liée à la série des excréments, (alors elle est susceptible de donner la vie)

cf. : le cheval guéri au contact d'un cadavre

cf. : rabaissement grotesque de la mort dans l'urine ; renvoi au motif de la fécondité de la mort et du cadavre bien frais.

Motif folklorique de la répercussion de la mort sur la vie d'un autre individu. Motif traité de façon grotesque puisqu'il s'agit d'un cheval.

L'image de la fécondité des tripes est récurrente dans Gargantua : cf. : gymnaste, chap.35

Autres morts joyeuses : « **les morts de rire** » cf. : gargamelle au retour de son fils

Cf. : chap.20 : Crasus et philémon, mesure de l'intensité de la harangue de Jeannotus.

Eudémon manque mourir de rire.

Mort collective : noyade dans l'urine.

Réhabilitation du comique : « le rire est le propre de l'homme » . la plaisanterie serait le moyen de faire accepter une vérité profonde. Rabelais invite son lecteur à considérer son œuvre comme un os qu'il convient de rompre pour en sucer la « substantifique moelle ». l'homme nouveau doit être sain de corps et d'esprit, le rire étant un signe de santé. Rabelais : médecin pour le rétablissement de la dignité du corps humain.

Ses cibles favorites : guerriers, moines, juges. Toutes figures de l'intolérance et de l'autorité.
Abbaye de Thélème : « Fais ce que tu voudras ». respect sincère pour une foi renouvelée.

Les formes dramatiques du Moyen-Age au XVIIIè.

Du mystère à la tragédie ; introduction :

En France comme dans la Grèce antique, la tragédie trouve son origine dans les cérémonies religieuses et la liturgie.

Les premières formes théâtrales identifiables : **les jeux, appelés aussi mystères** ; mise en scène d'épisodes tirés des écritures saintes ; ce sont des ensembles très vastes, nécessitant beaucoup de décors et d'acteurs...

Progressivement on y insère des scènes d'esprit profane, inspirées de la vie quotidienne ou d'anecdotes divertissantes appelées : miracles (scènes drôles tirées de la vie des saints), et bientôt ces épisodes constitueront l'essentiel de la représentation :

2 grands auteurs profanes : **Adam de la Halle** : **le Jeu de la feuillée**
le Jeu de Robin et Marion

ou encore, **Jean Bodel** : **Le Jeu de Saint Nicolas**

Pièces d'inspiration complètement profanes, mêlant musique et poésie ; ce qui deviendra : l'Opéra comique. Ces formes se transformèrent en fêtes à grand spectacle destinées à frapper l'imagination pop.

XVI, sous l'influence des érudits, remise à jour des textes antiques : Renaissance. Le théâtre sous sa forme la plus élevée : la tragédie. Première tragédie représentée en France :

Jodelle : **Cléopâtre captive**. Pièce qui se distingue peu de la poésie, sinon par sa forme dialoguée. Quasiment pas d'action.

Peu à peu, affranchissement de la tragédie d'avec la poésie. Evolution des conditions matérielles de représentation, favorisant l'apparition de genres dramatiques nouveaux ; ex : **La pastorale** : **L'Astrée** ou encore la tragi-comédie, genre hybride qui se distingue par la liberté qui préside au choix du sujet et au déroulement de l'action. **Influence du théâtre Elizabethain (Shakespeare)** et **espagnol** : Imagination et fantaisie la plus libérée. Goût pour l'extravagance, mélange des genres, pour les situations extrêmes : Apothéose de la sensibilité et de la mentalité baroques :

Alexandre Hardy (1572,1632)

Jean Rotrou (1609, 1650)

Corneille, Le Cid , 1637.

En réaction, la tragédie se fige dans un cadre de plus en plus strict, celui des unités (temps, lieu, action). Emergence du Goût classique et de ses exigences de noblesses, de rigueur et d'intériorité : cf. : Racine.

La Comédie du M-Age au XVII :

Comme la tragédie , la comédie classique trouve son origine dans l'imitation des modèles grecs et latins : **Plaute / Terence**, et dans l'observation rigoureuse des préceptes de : **l'Art poétique d'Horace**. Toutefois elle emprunte aussi de nombreux éléments à l'ample matière des farces médiévales.

Les farces : courtes pièces qui venaient servir d'intermèdes et combler les vides (comme les farces en cuisines, d'où le nom...). Simple divertissement, d'un ton généralement badin, parfois même grivois, ces scènes étaient souvent tirées de petits récits comiques que les jongleurs récitaient devant le public : **tirés des fabliaux**.

La plus célèbre de ces farces est anonyme et assez tardive : environ 1465 ; elle revêt déjà la construction d'une véritable comédie de mœurs : **La Farce de Maître Pathelin**.

Molière lui empruntera une des scènes les plus fameuses du : **Médecin malgré lui**, œuvre qui avec : **Les Fourberies de Scapin**, donne sans doute l'idée la plus juste de ce que devait être l'esprit de la farce.

La comédie classique :

Fin XVI : apparition en France des véritables comédies : ce sont encore parfois des adaptations des modèles latins. Il faut attendre les débuts de **Pierre Corneille** pour voir des comédies vraiment originales ; c'est à ce genre qu'il devra en effet ses premiers succès au théâtre, c'est d'ailleurs lui qui lui donnera ses principales caractéristiques :

- comédie de caractère : place prédominante à la psychologie des perso. l'objectif essentiel : peindre les traits de caractère.
- Comédie de mœurs ; personnages issus de la même couche sociale, observation des comportements, des modes et des travers.

Molière développera cet aspect selon le vieux précepte antique : : **la comédie serait l'art de corriger les mœurs par le rire**. Cette dimension conduira Molière jusqu'à la polémique et au scandale avec : **L' Ecole des femmes** et le **Tartuffe**.

Il explorera aussi d'autres voies, comme celle de la farce, avec, **Georges Dandin**, **Le malade imaginaire**, le **Bourgeois gentilhomme**, puis celle de la tragi- comédie avec : **Dom juan**. A la différence de la tragédie, la comédie classique n'est pas strictement codifiée ; seule contrainte ; respecter la bienséance, et la vraisemblance.

Avec Molière, renouvellement de la comédie, réorientation de la grosse farce traditionnelle : peinture des mœurs et vices de la société. Ce jeu risqué devient vite un combat, l'amuseur dérange, et les luttes continuelles donnent naissance à des œuvres qui, sous le masque de la bouffonnerie et du divertissement, suscitent des interrogations et portent témoignage.

Sujet d'actualité : la préciosité. Dès lors il ne cessera de s'intéresser au problème de la condition féminine et des rapports avec l'homme :

L'école des maris

L'école des femmes

Les femmes savantes

Chercher la vérité, l'erreur, le mensonge, la duperie : aller jusqu'à la racine du mal, jusqu'à ce vice par lequel certains veulent paraître ce qu'ils ne sont pas, ou se voient autres qu'ils ne sont. L'hypocrisie est le vice privilégié : **Dom Juan** : masque du comédien contre masque de l'imposteur : le théâtre n'est plus seulement un jeu d'illusion, il devient un lieu de vérité. Le rire devient libérateur.

1643 : fonde avec **madeleine Béjart**, **L'illustre théâtre**.

1661 : prend possession du **Théâtre du palais royal**.

En 1659 : **Les Précieuses ridicules** ; comédie en 1 acte et en prose. Pièce qui était destinée à l'accompagnement d'une pièce dite sérieuse (farcissure). **Molière** s'inspire d'une intrigue de **Scarron** : **L'Héritier ridicule** (1649). Molière sera donc le premier auteur qui ait consacré une pièce à faire la satire d'une mode. La mode précieuse ne durera qu'une dizaine d'années.

Fiches de lecture :

Les précieuses ridicules (1659): pièce en 1 acte, au confluent de la farce française et de la comédie italienne. Structure très simple de la farce : 1 seul acte : un bon tour joué. Au moins un personnage caractéristique : Jodelet, autres caractéristiques : les bastonnades et autres jeux de scène. Eléments de la comédie italienne : le masque de Mascarille et la maîtrise du jeu confiée à des valets.

La Grange et **Du Croisy** décident de se venger des deux précieuses ridicules, **Magdelon** et **Cathos**, respectivement fille et nièce du bourgeois **Gorgibus**, qui les ont éconduits.

Celle ci après le départ de leurs soupirants se plaignent en effet de leurs demandes en mariage : au lieu de suivre les étapes de la cartographie sentimentale « La carte du tendre », ils commencent par la fin.

Un amant plus au fait des galanteries à la mode se présente, le marquis de **Mascarille**. Ses élégances passablement voyantes, d'esprit et de vêtements plongent les précieuses dans l'admiration. Lorsque se joint à la compagnie le vicomte de **Jodelet**, prétendu héros militaire, elles sont au comble du ravissement. On commence à danser au son du violon : Las ! La Grange et Du Croisy, un bâton à la main, suivis de Spadassins, font irruption dans la salle, rossent et dépouillent Mascarille et Jodelet, les valets dont ils se sont servis pour abuser Magdelon et Cathos.

L'école des femmes (1662) : inspirée de **Scarron** : « La précaution inutile » et aussi d'un conte italien du XVI de Straparole dans « Les Facétieuses nuits ». la querelle qui suivra la pièce contraindra Molière à se justifier : **La Critique de l'école des Femmes**.

Le **barbon Arnolphe**, qui craint bcp d'être cocu, fait part à son ami Chrysalde de son intention de se marier. Par précaution il épousera une JF, **Agnès**, qu'il a fait élever dans une totale ignorance et qu'il enferme dans une maison à l'écart, où elle est gardée par les lourdauds valets : Alain et Georgette. De retour de voyage, il rencontre sur la place de la ville le jeune **Horace**, fils de son ami **Oronte**, qui lui conte naïvement les progrès qu'il a fait dans le cœur d'Agnès pendant l'absence de son tuteur, Monsieur de la Souche (il ignore évidemment qu'Arnolphe et Monsieur de la Souche = même personne).

Arnolphe maltraite ses valets pour avoir laissé un homme approcher Agnès, mais il est rassuré par le récit ingénu que lui fait la jeune fille de ses entretiens avec Horace : rien d'irréparable. Il annonce à Agnès son dessein de l'épouser et lui ordonne de recevoir Horace par un jet de pierre.

Satisfait d'avoir été obéi, il convoque le notaire pour hâter ses noces. Il enseigne à Agnès les devoirs de la femme mariée qui se résument en une totale soumission à l'époux. Resté seul, le barbon se félicite de la docilité d'Agnès jusqu'au moment où Horace, après lui avoir dit qu'Agnès lui avait jeté une pierre, lui annonce qu'il y avait dessus une lettre d'amour.

Il moralise Agnès. Il remet à plus tard l'entrevue avec le notaire, et dit à ses valets la façon de recevoir Horace, qui arrive précisément pour annoncer à Arnolphe que pendant la colère du tuteur il était caché dans l'armoire. Il lui confie qu'il doit s'introduire la nuit suivante dans la chambre de la JF. Arnolphe commande aux valets de le bastonner.

Horace endolori raconte sa mésaventure à Arnolphe, et qu'Agnès est accourue pour le secourir et qu'elle veut fuir. Il propose à Arnolphe de la prendre chez lui quelques temps. Accepté. Le transfert a lieu et Arnolphe se découvre à Agnès, indifférente à ses menaces et ses promesses. Arrive Oronte, le père d'Horace, afin de marier son fils ; Arnolphe se réjouit d'être débarrasser de son rival. Malheureusement ce mariage doit unir Horace à Agnès, fille du seigneur Enrique qui accompagne Oronte. Désespéré, Arnolphe quitte la scène.

La critique de l'école des femmes :

Uranie tient salon. En compagnie de sa cousine Elise, elle attend Dorante, convié pour le souper, mais d'autres visiteurs, moins agréables se présentent, qui tous, n'ont que l'école des femmes à la bouche. C'est d'abord la précieuse Climène, écoeurée par l'obscénité de la pièce, puis un marquis, amateur de turlupinades, qui se sentirait déshonoré d'avoir ri avec le parterre. **Dorante enfin arrivé, prend la défense de Molière** ; contre le marquis il approuve le jugement des spectateurs. Contre Lysidas surtout, docte auteur de tragédie sans succès, il entreprend l'éloge du genre comique et du goût de la cour ; quoique désinvolte à l'égard des préceptes aristotéliens régissant l'art dramatique, il montre que **l'Ecole des femmes** n'en transgresse aucune. Personne ne change d'avis et tous passent à table.

Dom Juan :

Molière provoque l'exaspération de ses adversaires en portant à nouveau la religion à la scène, tout en se couvrant par le châtement de l'impie. Au carrefour de la tragi-comédie et de la pièce à machines, suite de tableaux éclairant tour à tour le caractère du héros, mêlant le tragique, le comique et le merveilleux. (valet : Sganarelle)

Le Théâtre.

Biblio : Yves Reuter : L'Analyse du récit.

Généralités : Le Contrat théâtral est très différent selon les époques : problème de l'illusion théâtrale n'a de cesse d'évoluer.

Désintéressement du spectateur : l'idée de distance est importante. Problème de l'imaginaire : le « comme si ». Le spectateur est conscient de la distance, cependant au moment de l'émotion, celle-ci peut être oubliée. Une pièce réussie exige un degré d'implication important, mais attention, l'écran ne doit jamais être traversé. La participation existe à différents degrés.

L'efficacité de l'émotion ne repose-t-elle que sur la lucidité du spectateur ? Il faut que l'illusion soit un minimum lucide et acceptée pour que le spectateur puisse se divertir. Seul le désintéressement permet le divertissement, au sens de plaisir dramatique.

Cependant **Pascal** : détourner de soi la pensée de la mort et le sentiment de la misère de l'homme. Il s'agit donc de se détourner de la réalité, et créer un effet de retour via le divertissement. Idée d'un compromis. Le spectateur admet que le spectacle est imaginaire mais c'est une forme d'acceptation.

Le plaisir dramatique ne repose-t-il que sur la lucidité ?

La mimésis est-elle nécessaire au plaisir théâtral ? (le « comme si » permet-il le divertissement ?)

Il faut trouver un moyen terme entre l'illusion totale (naïveté puérile) et la distanciation (**Brecht** : anéantir l'illusion théâtrale : **le théâtre symboliste** : prise de recul pour tirer la leçon didactique). La distanciation : esprit critique = distance critique.

Divertissement et désintéressement sont-ils nécessairement solidaires ?

Peut-il y avoir un divertissement qui ne soit pas fondé sur le « comme si » ?

Est-ce que seul le désintéressement permet le divertissement ?

Le spectateur n'est pas intéressé à ce qui se passe mais **par** ce qui se joue : c'est là que s'établit la distance. Le théâtre n'est pas forcément un amusement. Le divertissement : ce qui nous détourne du sérieux de la vie. L'idée du divertissement dans un sens fort : la représentation scénique nous arrache à nos intérêts vitaux.

Il existe un théâtre qui cherche à représenter l'illusion parfaite : **le théâtre réaliste**. Dans le **théâtre romantique** il y a une visée réaliste : **Est-ce que plus un théâtre est réaliste plus il est sérieux, dans l'idée qu'il se rattacherait au sérieux de la vie ?**

Inversement, le théâtre le plus sérieux ne serait-il pas celui qui favorise la distance critique pour rappeler au spectateur qu'il n'est justement que spectateur ?

Attention, le théâtre réaliste est celui des comédies de boulevards : donc le moins sérieux cf. : **Feydeau, Labiche, Courteline**.

Peut-on dire que plus c'est réaliste, plus c'est comique ? et donc, moins c'est réaliste et plus c'est sérieux au sens où ça parle de manière plus ambitieuse (symbolique) de la vie ? Le théâtre de **Brecht** qui s'attache à détruire toute forme d'illusion scénique n'empêche pas que le spectateur s'y intéresse.

Peut on parler d'une solidarité du divertissement et du désintéressement ? Dans quelle mesure l'illusion est elle nécessaire au divertissement ? Envisageons l'opposition entre tragédie et comédie :

Tragédie : notion de catharsis : favorise l'implication.

Comédie : rire : prise de distance. Je ne peux rire d'un personnage qu'en me désolidarisant de lui. La tragédie rapproche perso et spectateurs par la pitié : compassion = souffrir avec ...identification par [sym-pathie]

Opposition entre l'esthétique d'Aristophane et celle d'Euripide.

3 parties :

- L'illusion théâtrale : la mystification. Divertissement par l'illusion ; retour aux origines.
- Envisager d'une façon dialectique et progressive : le plaisir théâtral n'implique t' il pas au contraire l'ambition de dépasser une visée strictement mimétique : ex : le théâtre de signification / théâtre d'illusion. Les dramaturges du signes : Brecht, Claudel, Jarry.
- Résoudre cette opposition. La reculer d'un degré en la déplaçant de la scène vers l'esprit du spectateur : élargissement. La réalité du théâtre est différente de la réalité quotidienne mais elle est plus vraie que la vie en un sens.

I. Théâtre de l'illusion

- A- tragédie et problème de la catharsis
- B- tragédie / comédie : identification particulière
- C- vers le réalisme : le drame.

II Le théâtre contre l'illusion (théâtre signifiant)

- A- problème des conditions matérielles
- B- le théâtre comme jeu
- C- dramaturgie du signe

III. Symbolique du théâtre

- A- critique de la conception brechtienne
- B- une réalité scénique
- C- la vie est un songe

Introduction : S'il est vrai que toute forme d'art peut être considérée comme une mimésis, n'est ce pas plus vrai du théâtre que de tout autre ? Le théâtre a en effet le privilège de re-transposer la réalité dans toutes ses dispositions apparentes. Pour certain la différence est moins dans le contenu du spectacle que dans l'intérêt du spectateur. En somme la représentation repose sur une convention tacite liée à l'ambiguïté même de ce parfait simulacre qu'est le théâtre. Le fait que le spectateur accepte l'illusion montre assez qu'il n'est pas dupe. Les mondes spectateur / acteur sont 2 mondes différents.

Le divertissement implique le désintéressement. La délivrance du poids de la vie à la fois par le pouvoir de l'illusion et par les limites de la gratuité. Ce théâtre est partagé entre un réalisme et une fantaisie ludique qui ne sont pas moins nécessaires l'un que l'autre. Ne peut on penser que le renforcement du réalisme tend à favoriser l'illusion ?

I : La Mystification théâtrale,

Se placer du point de vue d'une tradition morale bien implantée en France qui dénonce le théâtre comme une illusion. Spectateur taxé de complaisance, sentiment malsain.

A : Le ressort de l'émotion tragique : terreur et pitié. Création **d'émotion de participation**. Le spectateur craint pour les personnages, par le biais de **l'identification partielle**. Il y a communauté de condition mais il ne se prend pas pour perso. Création d'une « Sym-pathie » avec un perso fictif.

La tragédie recherche cette participation parfois par des moyens extérieurs : cf. : **Euripide**, cf. : **Edipe roi, Sophocle** où l'énucléation est représentée sur la scène.

Sur une scène française, on ne meurt pas en scène. C'est différent chez **Shakespeare**. Lire la **préface à Bérénice, Racine**.

La nature de la Catharsis est équivoque. La purgation est double. La tragédie permet par procuration le défolement sans risque pour le spectateur. Equilibre entre identification et désintéressement.

B : pour la comédie, du point de vue du spectateur les deux genres se rejoignent. La comédie est certes différente, moins unifiée (beaucoup de sources) distinction de 2 types de comédies :

- comédie grinçante
- comédie rose

Les comédies reposent toujours sur une identification partielle. Ex de **comédies roses** : **Marivaux** : euphorie, effet comparable à la catharsis, allègement des préoccupations quotidiennes, le spectateur est éloigné de sa réalité triviale, en même temps, cette société factice reflète le monde avec ses problèmes.

Molière : comédie noire qui se définit symétriquement à la tragédie. Pas d'identification possible. (à nuancer). Cependant lorsque je ris d'**Arpagon**, je ris de moi. De même l'antipathie de comédie est également trompeuse.

La tragédie s'inscrit dans la tradition dionysiaque, abolition des frontières : spectacle participatif. Dans le divertissement comique, l'homme se coupe de tout. L'identification est volontairement partielle.

Parfois tentation d'aller plus loin dans l'illusion.

C : La tentation réaliste

Le drame : Cf. : **Victor Hugo (cf. : la préface à Cromwell)**

La séparation du sérieux et du comique ne serait pas pertinente : comique et tragique sont concomitants : grotesque. Réduction du désintéressement au nom du réalisme. **Diderot** reproche à la tragédie tout son attirail solennel, idem pour **Beaumarchais** : le drame sera essentiellement bourgeois.

Comédie évolue vers la délicatesse des sentiments : **Diderot : Le fils naturel**

Beaumarchais : La mère coupable (comédie larmoyante)

Echec du drame bourgeois qui voulait que le spectateur se reconnaisse dans les perso. Il y a là contradiction. Echec du drame romantique, tentation d'un théâtre total ; ex : en Allemagne avec les opéras de Wagner ; ex en France avec **Axel, de Villiers de l'Isle Adam**. Le symbolisme a repris l'héritage du romantisme .Le théâtre romantique est fondamentalement réaliste. Parution de beaucoup de manifestes.

Tentative de mimésis totale, sensible au niveau du style et du langage, seul **V. Hugo** persiste à écrire en vers.

Théâtre symboliste : cf. : **Tête d'or de Claudel**

Pelléas et Mélisande de Maeterlinck

Pour ces exemples, on peut trouver une filiation avec le drame de boulevard qui vise à ligoter l'imagination du spectateur. A chaque fois que le théâtre recherche une mimésis parfaite il s'égare.

II : Le plaisir / illusion théâtral.

Théâtre n'est pas entièrement tourné vers l'illusion, il y a toujours des éléments significatifs, ex chez **Aristophane ; utilisation de masques**, de même dans le **théâtre africain**. Cf. aussi le **théâtre élizabéthain** qui n'utilise qu'un seul décor par pièce.

A : les conditions matérielles : on est très loin de la réalité. Par ex : dans le **théâtre classique** : pas de costumes représentatifs, de plus on admettait des gens sur scène.

Les héros sont en perruque et en bas. La configuration des lieux entretient la distance. Peut être que ce refus de provoquer l'illusion la sert davantage.

B : le théâtre fait bon ménage avec le fantastique. L'imagination la plus débridée est souvent à l'œuvre : cf. : **Shakespeare : Le songe d'une nuit d'été**.

La tradition française est plus sage et en même temps plus fantaisiste, utilisant une forme de légèreté qui éloigne du réel : cf. : **Giraudoux, Ionesco**

Beaucoup de personnages de théâtre qui jouent eux même un rôle : cf. : **Tartuffe** : en grec, les mots hypocrite et acteur : même signification. C'est le **paradoxe du comédien de Diderot** : **l'acteur ne peut jouer qu'en prenant ses distances**.

C : les dramaturgies du signe :

Cf. : **Brecht**, ou **A. Jarry : Ubu roi**, 1896 : rien de mimétique, décor en trompe l'œil, la diction est inexpressive. C'est un théâtre réactif, critique. Délibérément tourné contre la comédie de boulevard. Cf. : **Claudé : Tête d'or** ; pièce cosmique comme souvent chez Claudé ; ambition de totalité. Filiation des mystères médiévaux, Claudé veut miner l'illusion dramatique. Théâtre pour la lecture. L'angoisse cesse avec le détachement. Théâtre fait pour disqualifier la réalité.

Brecht cherche à susciter une prise de conscience politique. Théâtre de la conscience. Refus de l'identification du spectateur au personnage. Théâtre épique, pas de monologue. Brecht impose un jeu particulier à l'acteur qui doit tenir son personnage à distance. Reste une part de participation strictement intellectuelle. Le but : faire éprouver la nécessité de faire la révolution. L'illusion n'aboutit qu'à démobiliser le spectateur : cf.

Le cercle de craie caucasien

La résistible ascension d'Arturo Ui

L'idée est que le théâtre peut parfaitement refuser l'illusion.

III : symbolique du théâtre

A : intellectualisme, toujours fatal à la littérature.

B : réalité scénique : cf. : l'Essence du théâtre (gaulier)

cf. : **le Théâtre et son Double, Artaud**, 1928 : critique du théâtre occidental avec pour anti modèle le théâtre du tiers monde (très proche de la danse). Prépondérance du metteur en scène et du langage du corps. Recherche d'un théâtre sans texte. Accent sur la Représentation. Artaud prône le retour à un théâtre primitif, il veut renvoyer au mythe, sens du sacré. La réalité scénique ne renvoie pas à la vie réelle mais elle est plus réelle. Restauration de la vie cosmique. Il ne s'agit pas d'imiter la vie, ni de la signifier, mais de reconstituer une réalité cosmique.

Inversion des valeurs : **Brecht / Artaud : vers la révolution**.

C : le théâtre peut trouver son parallèle dans une sorte de sur- réalité symbolique et poétique, loin de la réalité ordinaire. Fécondité de la réflexion d'Artaud qui réaffirme l'origine religieuse du théâtre : Eschyle.

Le théâtre recouvrirait une réalité propre sans renvoyer à une réalité matérielle. Idée chère aux baroques : **Caldérone**.

La vérité du théâtre n'est pas littérale mais spirituelle. Les perso . sont plus réels que les perso ordinaires parce que comme tout genre litt. le théâtre est tiré par un processus de stylisation.

Tout est simplifié, grossi, tiré vers une signification. Le perso a toujours un but. La passion est inévitable. Le perso a besoin de fatalité. Nombre de perso sont souvent réduits : simplification. L'action au théâtre a plus de réalité que la réalité. Concentration spatiale et temporelle. Le signe s'adresse à l'intellect. Symbole perçu de manière globale, s'adresse à la sensibilité : cf. : **Edipe roi** ; scène de l'énucléation : valeur mélo-dramatique ; cession morale, existentielle. Cela est perçu immédiatement, globalement par le spectateur. Le théâtre s'adresse à la sensibilité ;
Dans quelle mesure cette théâtralité là est encore une mystification ?

Historique de la critique littéraire.

Deux emplois ; critique journalistique qui porte un jugement sur une œuvre et la critique érudite ou scientifique qui ne porte pas de jugement, mais qui effectue des recherches, analyses, descriptions et interprétations.

La séparation des deux usages est assez moderne. On a fait de **Sainte-Beuve** le premier critique or il est plutôt le dernier à avoir appartenu aux deux usages : cf. : **reproche de Proust d'avoir trop jugé les œuvres et surtout les hommes : critique de l'autobiographisme.**

Cependant à partir de Sainte-Beuve, institution d'un certain discours sur la littérature qui cherche à expliquer cette dernière à partir de son contexte d'origine.

La critique journalistique s'occupe plus particulièrement de litt. contemporaine. La critique scientifique de la litt. du passé . on juge les œuvres nouvelles, on explique les plus anciennes. Le discours historique sur la litt. s'est formalisé dans la seconde moitié du 19^{ème} en Europe et en Amérique du nord. Extension à la litt. médiévale, classique et même moderne. On note donc deux compétences distinctes : évaluatives et descriptives.

A distinguer : une troisième critique : celle des écrivains. La plus importante, qui s'écrit parallèlement aux œuvres litt. Il est devenu banal de rappeler que depuis **Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Proust, Borgès**... tout écrivain est aussi ou d'abord un critique.

Objets et cadres de la critique : Quels critères ?

A noter l'absence de critères explicites et acceptables d'une manière générale. Aspect polémique du champs litt., comme si la théorie obligeait toujours à trancher entre deux options exagérément opposées : évaluation et description. Contexte / texte, forme / contenu,...

Recherche d'une définition de la litt.

Cette recherche est parallèle à celle d'une définition de la critique. Postulat : existence de propriétés des textes litt. qui les distinguent des autres textes.

Ex : la littéarité d'un texte tient à des éléments linguistiques particuliers ou à une organisation particulière du matériau linguistique ordinaire, ou encore à l'origine particulière du texte (auteur).

Attention : toutes ces conditions sont réfutables :

- certains textes littéraires ne s'écartent pas du langage ordinaire
- vice-versa : les traits littéraires se rencontrent aussi dans le langage ordinaire
- idem pour l'organisation textuelle
- critère de l'origine n'est pas valable : logiquement c'est quand on a décidé qu'un texte est litt. qu'on en conclut que son auteur est écrivain.

En fait tous ces critères incluent une évaluation implicite. De fait, on ne peut éviter la question de la valeur lorsqu'on veut définir la litt. et la critique.

Recherche d'un critère de littéarité

La définition d'un terme comme littérature ne donne jamais autre chose que l'ensemble des occurrences dans lesquelles les usagers d'une langue emploient ce terme.

Cependant possibilité d'aller plus loin. Les textes litt. sont ceux qu'une société utilise sans les rapporter nécessairement à leur contexte d'origine. donc : c'est la société qui décide que tels textes sont litt. par l'usage qu'elle en fait. La critique ne saurait constituer tout discours sur les textes, seulement celui qui atteste ou conteste l'inclusion de ces textes dans la litt.

Litt. et critique se définissent toutes deux par le fait que, pour certains textes, le contexte d'origine n'a pas la même pertinence que pour les autres. Du coup toute analyse ayant pour objet de reconstruire les circonstances originales de la composition d'un texte litt. peut être

intéressante mais n'appartient pas à la critique. L'étude du contexte d'origine enlève toute litt. au texte qui à l'inverse tenait son qualificatif « littéraire » de la société de laquelle il est issu. Si la contextualisation historique n'est pas pertinente, la stylistique l'est elle plus ? Recherche d'une définition du style repose toujours sur opposition populaire de la norme et de l'écart, de la forme et du contenu, soient, des dichotomies plutôt que des concepts. La pertinence stylistique est linguistique et non pas proprement litt. Finalement la critique litt n'existe pas dès lors qu'on a retiré les discours historiques, polémiques, socio, idéo, psy, et linguistique. Nature impossible à définir analytiquement.

Quand l'analyse ne parvient pas à ordonner, on en appelle à l'histoire : travaux en général illisibles. Une histoire de la critique se heurte aux mêmes obstacles qu'une théorie de la critique. Divers modèles ont tour à tour dominé depuis le début du 19^{ème}, succession mais pas progrès. Ainsi en France, le modèle philologique ou positiviste a suscité par réaction un modèle intuitif dénonçant l'insuffisance de la méthode historique et prêchant la sympathie. Ensuite refusant à la fois le positivisme et l'intuition, des modèles d'explication externes se sont appuyés sur d'autres champs intellectuels, comme le marxisme et la psychanalyse. Puis retour à des modèles immanents, cherchant les lois propres de la littérature dans une analyse de ses structures. Etc ... les modèles critiques ne meurent pas et le champ de la critique semble aujourd'hui très ouvert ; pas de paradigme dominant.

La philologie :

Modèle le plus ancien et incontestable de la critique littéraire, perpétué depuis la redécouverte des textes à la Renaissance, étendu aux textes du M-Age au 19^{ème}, puis aux litt. classiques et modernes. Respect de la dernière édition revue par l'auteur, et intérêt aussi pour l'édition la plus ancienne du texte.

L'histoire littéraire :

Au cours du 17^{ème}, en France, la critique se sépare de la grammaire et de la rhétorique, et remplace peu à peu la poétique, sous laquelle on a parlé de la litt. jusque là. Lié au scepticisme, au refus de l'autorité et des règles, à la défense du goût et aux belles-lettres, la critique au sens moderne, apparaît avec l'esprit historique, lors de la **Querelle des Anciens et des Modernes**, en réaction contre une théorie rationnelle ou aristotélicienne de la litt. postulant des canons éternels et universels du jugement esthétique. La critique est inséparable du criticisme : cf. : **Kant : Critique de la faculté de juger** : établissement de la subjectivité du jugement de goût, qui fait cependant appel à un jugement général, au sens commun de l'humanité. Fin 18^{ème}, la critique se présente comme une médiation entre la subjectivité du jugement esthétique et l'objectivité du sens commun.

A son émergence, la critique historique et positiviste, marquée par le romantisme, est relativiste et descriptive. Elle s'oppose à la tradition absolutiste et prescriptive, classique ou néo-classique, jugeant toute œuvre par rapport à des normes intemporelles. Au 19^{ème}, le relativisme est lié à l'affirmation de valeurs nationales et historiques, cf. : **De l'Allemagne, de Mme de Staël**, ou encore **Sainte-Beuve : Critiques et portraits littéraires** : explication des œuvres par la vie des auteurs.

Début de la critique sociologique : **Taine** : explication des individus par la race, le milieu et le moment, cette critique sociologique se développera plus tard dans une perspective marxiste. Enfin, **Ferdinand Brunetière** ajoute aux déterminations biographique et sociale, celle de la tradition littéraire elle-même, représentée par le genre, qui agit sur une œuvre, ou auquel elle réagit. Brunetière calque l'histoire des genres sur celle des espèces selon Darwin.

La philologie et la critique déterministe partagent l'idée que l'écrivain et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique. Au tournant du siècle, **Gustave Lanson** formula l'idéal d'une critique objective, réagissant à l'impressionnisme de ses contemporains. Loin des grandes lois de Taine et de Brunetière, les sources et les influences deviennent les maîtres mots de l'histoire litt., qui multiplie les monographies. L'histoire litt. lansonienne s'est rétrécie à mesure qu'elle fournissait le cadre de l'approche scolaire de la litt. Ce qui reste déterminant, c'est une conception rationaliste du sujet- auteur présidant à l'oeuvre, et une vision strictement référentielle du langage.

Comme le modèle philologique, l'histoire litt. s'est maintenue. **Vers les années 1960**, la **polémique, à propos de Racine**, entre **Raymond Picard**, représentant la Sorbonne, et **Roland Barthes**, promoteur de « **la nouvelle critique** », montra que l'histoire litt. restait un enjeu vivace. Elle demeure très présente, notamment dans l'enseignement de la litt.

Sociologie et psychanalyse de la litt.

Taine rapportait l'individu à ses conditions sociales. Ce sera le principe du tout-venant de la critique marxiste, faisant de la litt. et de l'art un reflet de la situation économique. Cf. : **Lucien Goldmann** : cette doctrine est devenue plus complexe, dès lors qu'elle a vu les sujets de la création dans les groupes et non plus les individus, mais elle reste foncièrement déterministe. Les socio- critiques contemporaines postulent une autonomie relative des formes esthétiques par rapport aux déterminations socio-économiques. De même que le structuralisme génétique de Goldmann, elles tentent une synthèse avec l'approche intrinsèque du texte. Par ailleurs , l'influence de **Walter Benjamin** a corrigé par le messianisme ce que la marxisme et la critique idéologique ont d'automatisé.

Enfin sous l'impulsion de **Pierre Bourdieu** : développement d'une sociologie de l'institution litt. : écrivains, académies, édition, tout l'appareil de la culture, fondée elle aussi sur l'idée de l'autonomie du champ littéraire et entreprenant une science non de la production de l'œuvre mais de la production de sa valeur.

La psychocritique adapte la psychanalyse à une approche contextuelle et offre une variante de la critique biographique, par exemple dans le livre consacré à **Edgar Poe de Marie Bonaparte**. Bien sûr là aussi on a cherché des compromis avec la critique interne, introduit une « **psychanalyse du texte** », ou encore une « **sémanalyse** » : **Julia Kristeva**.

Les modèles profonds ou interprétatifs :

La critique créatrice : comme la philologie, la critique créatrice est apparue avec le romantisme. L'apologie de l'intuition et de l'empathie, déjà présente chez Herder, était alors dirigée contre le rationalisme classique, non pas contre la critique historique. Il s'agissait de contempler chaque œuvre dans son unicité. **Goethe réclamait une « critique des beautés », productive et non destructive. Baudelaire insiste sur la sympathie et voit dans la critique une expression de soi.** Mais dès ses débuts, la critique historique a suscité l'hostilité des écrivains. **Flaubert protestait contre Taine : « Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système là, on explique la série, mais jamais l'individualité, le fait spécial qu'on est celui-là »**

Proust amplifia cette objection de principe en insistant sur la **différence essentielle qui sépare le moi créateur du moi social : à ses yeux, l'artiste n'a rien à voir avec l'homme ; l'intuition créatrice , fondée sur la mémoire et la sensation, avec l'intelligence.**

Enfin, **Bergson et Valéry** sont les précurseurs de la critique antipositiviste de l'entre-deux-guerres en France, attachée aux mécanismes de la création.

La critique des thèmes, de la conscience et des profondeurs

Aux études historiques, qu'il ne juge pas inutiles mais dont il déplore le caractère statique, **Albert Thibaudet, marqué par Bergson**, veut substituer une analyse du mouvement de la création, par une méthode intuitive et métaphorique. Avec **Charles Du Bos**, cette mobilité critique devient une soumission métaphysique.

Enfin les **Critiques de l'Ecole de Genève (albert Beguin, marcel Raymond et georges Poulet)** inspirés à la fois par la critique créatrice française et la phénoménologie allemande, parlent de transposition d'un univers mental dans un autre, de saisie d'une conscience par une autre conscience. Cette identification ne se fait pas avec un texte mais avec une conscience, qui n'est accessible qu'à travers la totalité des écrits d'un auteur. Le temps et l'espace sont les catégories privilégiées de l'interprétation. **Jean Rousset et Jean Starobinski** ont tenté d'intégrer le structuralisme et la psychanalyse à la critique créatrice. Cette psychologie des profondeurs rejoint la critique thématique française de **Gaston Bachelard et de Jean-pierre Richard**, fondée sur l'étude des sensations. La catégorie fondamentale reste l'imaginaire et l'hypothèse essentielle est toujours l'unité d'une conscience créatrice, donc de l'œuvre entière d'un écrivain. Toutes les variantes de la critique interprétative ont en commun l'idée qu'une subjectivité profonde, cohérente et unifiée, préside à la totalité d'une œuvre.

Le modèle existentialiste :

Cette critique a préservé les notions d'individus et de subjectivité promues par les écrivains eux-mêmes. Les grandes monographies de **Sartre sur Baudelaire, Genet et Flaubert**, empruntant au marxisme et à la psychanalyse, maintiennent la primauté de l'homme à travers une série de médiations, comme la famille et les groupes, qui font passer de la totalité à l'unicité.

Malgré les assauts répétés contre l'auteur, l'homme et le sujet conduits par le structuralisme et le poststructuralisme, au nom de **Nietzsche et de Heidegger**, de **Saussure ou de Lacan**, l'hypothèse d'une conscience créatrice, fût-ce sur le modèle d'une intentionnalité transcendante, demeure l'idéologie la plus commune de la critique litt.

On la partage spontanément dès qu'on imagine une unité de l'œuvre d'un écrivain, une unité du livre. L'auteur et le livre restent les croyances les plus répandues lorsqu'on parle de litt. c'est pourquoi la critique interprétative entre moins dans la polémique que la critique historique ou la critique textuelle.

Les modèles textuels ou analytiques :

A partir des années 1960 se dressent des critiques contestant tout empire du sujet, sous sa forme rationnelle ou transcendante, cartésienne ou phénoménologique, et lui substituant le primat du langage. Une nouvelle conception du langage, venue de **Saussure**, qui mettait l'accent sur l'arbitraire de la langue et sur son absence de référentialité, a favorisé une nouvelle conception du sujet, désormais pensé comme assujéti au langage ou à la structure, et de la critique, dénonçant l'intention ou l'intentionnalité, refusant de considérer l'auteur comme une instance présidant au sens. Tout cela en fait n'était pas si nouveau. D'une part la parenté est évidente avec les anciennes rhétorique et poétique ; d'autre part, ce retour au texte avait déjà eu lieu partout ailleurs, depuis plusieurs décennies, mais on l'ignorait dans l'hexagone, en particulier à la **Sorbonne**.

Rhétorique et poétique :

Aristote est l'auteur d'une Rhétorique, ou art du discours public, et d'une **Poétique**, ou art de l'imitation, qui sont les traités fondamentaux pour toute grammaire du discours ou du texte.

Deux grammaires prescriptives décrivant tous les discours acceptables dans un genre donné et les offrant comme des modèles à suivre pour produire d'autres discours. La Poétique est une

théorie normative des formes de la tragédie et de l'épopée. Cette tradition éminente a été peu à peu démantelée. La rhétorique médiévale, située entre la grammaire et la dialectique dans le Trivium des arts libéraux, était encore un art complet du texte. Mais au cours de la Renaissance et de l'âge classique, peu à peu réduite à une seule de ses cinq parties, elle est devenue un traité des figures et des tropes. A la fin du 19^{ème}, elle est écartée de l'enseignement au profit de la discipline historique.

Le projet d'une science du texte apparut dans les années 60 renoué avec la trad. Aristotélicienne, moins son aspect prescriptif, par la volonté d'atteindre des invariants ou des universaux de la litt., par le souci généraliste et théorique opposé au relativisme historique et herméneutique dominant depuis Kant et s'attachant aux œuvres et aux écrivains dans leur particularité. Non seulement la nouvelle critique a remis en vigueur le terme « poétique » pour désigner autre chose que la stylistique et prosodie d'un écrivain : « la poétique de Chénier » ; mais Roland Barthes a même contribué, deux ou trois générations après la mort de la rhétorique, à sa réhabilitation en lui consacrant un vade-mecum.

La linguistique Saussurienne, le formalisme russe, le New Criticism

Pour le nouveau textualisme français, il y a deux ou trois références plus proches que l'aristotélisme : la linguistique saussurienne, le formalisme russe, et le new criticism anglo-américain, tardivement découverts par une culture littéraire et philosophique parisienne relativement isolée du reste du monde.

Quelques principes, extraits du Cours de linguistique générale de Saussure, sont devenus les articles de foi du structuralisme : l'opposition langue- parole, la conception de la langue comme système de signes, le signe comme opposition de l'image acoustique et du concept (signifiant / signifié), l'arbitraire du signe, la définition du signe comme valeur (comme différence avec les autres signes découpant le monde phénoménal), enfin l'opposition de la synchronie et de la diachronie. Saussure insérait la linguistique dans une sémiologie future qui traiterait des autres systèmes de signes : les principes du saussurianisme vont être ainsi transposés à l'analyse de la litt. et de la culture.

Plus de 40 ans avant le structuralisme français, les formalistes russes (2 groupes de linguistes et poètes formés en 1915-1916) puis les membres du Cercle linguistique de Prague (1926-1939) (Roman Jakobson fut la cheville ouvrière de tous ces cénacles), avaient entrepris l'étude systématique de la litt.

1917 : Viktor B. Chlovski : « L'art comme procédé » : leur manifeste.

Sous l'influence du futurisme et contre la poésie symboliste, le formalisme proclame l'autonomie de l'œuvre litt. et de la science de la litt. il s'agit en mettant l'accent sur la litt. comme ensemble de procédés formels, de fonder son étude scientifique en niant sa dimension représentative ou expressive, en dénonçant l'humanisme lié à la croyance en l'unité essentielle du texte et de sa signification.

Ce sont les formalistes qui ont substitué, comme objet de la critique, la littérarité à la littérature, c'est à dire ce qui fait qu'un texte est un texte litt., ou encore le système de procédés formels qui rend la litt. possible.

La défamiliarisation ou la désautomatisation du langage ordinaire caractériserait la litt., un ensemble de procédés qui bloquent la perception automatique et provoquent une perception poétique du langage. Mais les procédés litt. ne restent pas toujours étranges, ils s'automatisent eux-mêmes. La tradition litt. n'est donc pas immobile ni continue, mais faite de ruptures formelles qui renouvellent le système.

Structuralisme, sémiotique, poétique, narratologie :

Entre Saussure, Jakobson et la critique structurale française, Lévi-Strauss a joué un rôle essentiel de médiateur, appliquant le modèle linguistique à d'autres systèmes culturels,

d'abord la parenté puis les mythes. L'analyse du récit pouvait suivre (Barthes, Greimas, Eco, Todorov, Genette, Kristeva).

La poétique et la narratologie visent l'établissement d'une grammaire générale, descriptive et non normative, à la différence d'Aristote et du Classicisme, de la littérature dans son immanence, l'équivalent de la langue dont les œuvres seraient la parole.

L'intention est de découvrir les principes généraux dans les œuvres individuelles plutôt que d'interpréter les œuvres individuelles à partir des principes généraux. En ce sens, les expériences les plus réussies paraissent le système du récit établi par Barthes à partir d'une nouvelle de Balzac (S/Z, 1970) ou le petit traité de narratologie dégagé par Genette de l'œuvre de Proust (« Discours du Récit » in Figures III, 1972). Barthes avec ses *Éléments de Sémiologie* (1964) et son *Système à la mode* (1967) a étendu ce type d'analyse à d'autres phénomènes culturels. Pour une telle critique, les textes sont un moyen pour définir la litt. ou plutôt la littérarité, comme catégorie universelle.

Stylistique et tropologie :

Apparue au 19^{ème}, la stylistique s'oppose à la rhétorique comme une discipline historique à une théorie générale. Michael Riffaterre : approche de la productivité textuelle s'opposant à la ligne Jakobson – Levi-Strauss.

Après l'essoufflement du structuralisme, c'est dans le domaine de la stylistique que le formalisme reste le plus vivant.

La tropologie remonte au généralisme et se rattache à la *Weltliteratur de Goethe*, posant l'unité de toutes les litt. occidentales par delà les différences nationales.

L'esthétique de la réception :

Compromis entre hist. littéraire et philosophie herméneutique. Accent sur le lecteur, sur la relation du texte et du lecteur, sur le procès de la lecture.

Husserl ; idée d'une conscience dans la lecture.

Dialogisme et intertextualité :

L'œuvre de M. Bakhtine est contemporaine du formalisme russe mais son influence s'est fait sentir plus tard, après le structuralisme. Bakhtine se démarque des formalistes en décrivant le fait linguistique comme procès social et situation communicationnelle. Insistance sur l'énonciation a pour conséquence de faire apparaître la pluralité de sens des énoncés. Notions de dialogisme, et de carnaval, qui repèrent la polysémie inhérente au langage en action.

Le féminisme :

Le Deuxième Sexe : Simone de Beauvoir 1949.

Second courant féministe, liée à la linguistique : Julia Kristeva. L'attention se porte alors sur la place du féminin dans la langue, et sur les textes des femmes. Questions de l'écriture et de l'expérience féminine sont au premier plan. Jusque là le lecteur modèle est un homme, alors que les femmes apportent une autre expérience à leur attente litt., en questionnant la catégorie d'humaine nature comme principe du sens.

La Notion de litt. d'après Todorov

Représentant de la théorie litt. structuraliste. Article paru en 75 dans un ouvrage dédié à Benveniste : « Langue, discours et société. Pour Benveniste »

2 grandes définitions :

- elle se définit par la notion d'imitation et de fiction
- elle se caractérise par la fonction esthétique, c.a.d intransitive : une œuvre d'art n'a pas pour fonction de transmettre un contenu.

Fonction autotélique : le beau n'a pas d'autre finalité que d'être beau.

1) La notion d'imitation : cf. : **Aristote, La Poétique**. De l'antiquité jusqu'au 19^{ème}, le mot Poésie regroupe tous les genres litt.

Aristote définit la poésie comme une imitation, une mimésis. Mise en parallèle avec la peinture.

La notion d'imitation apparaît de façon constante : cf. : **Mimésis, Représentation de la réalité dans la litt occidentale. Erich Auerbach**, Tel, Gallimard : A partir de cette notion d'imitation on glisse vers le concept de fiction : « Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver »

Recherche de la vraisemblance : opposition poète / historien. Le mot fable au 17^{ème} < fabula : événements imaginaires. Cf. : **Wellek et Warren : La théorie littéraire**, 1971, Seuil : « C'est sur le plan référentiel que la nature de la litt. apparaît le plus clairement »

« en litt. on se réfère à un monde de fiction, d'imagination »

Effectivement, un des traits distinctifs de la litt, c'est la fictionalité.

2) La fonction esthétique :

parmi tous les types de discours possibles, un seul a une fonction esthétique : la littérature.

Cf. : **Kant : Critique de la raison pure**

Critique de la faculté de juger, 1790 : Analyse du jugement esthétique : la beauté : « Cette forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue sans représentation d'une fin »

Le bel objet n'a pas d'autre fin que de ne pas en avoir. A partir de Kant, suivant une filiation continue on arrive à ceci : La littérature comme fin en soi

Cf. : **Roman Jakobson ; maître de la critique structuraliste**. Il a introduit dans les études litt les outils de la linguistique : cf. : **Essais de linguistique générale**, 1963-1973. On lui doit notamment le classement des fonctions du langage. La fonction poétique consiste à mettre l'accent sur la forme du message.

Idem : **Karl Philip Moritz, 1785** : Essai de réunion de tous les beaux arts en sciences sous la notion d'accomplissement en soi. La belle œuvre ne se signifie qu'elle même. **Pas de fin extérieure à elle même : visée autotélique.**

Novalis 1772-1801 : « la litt. est une expression pour l'expression »

Todorov développera cette thèse en 1977 dans **Théorie du symbole.**

Idem : **Northrop Frye**, 1912, Canada : **Anatomie de la critique, 1957**, en français en 1969. Partisan de la définition intrinsèque de la litt. distinction de deux usages du langage :

-non littéraire : orientation externe, tourné vers les référents

-littéraire : orientation interne, tourné vers les signes eux-mêmes. Pas de référent. Opposition entre symbole signes et symboles motifs.

Structuralisme : texte a une structure, il fait système. Chaque élément renvoie à un autre. La fonction esthétique se confond avec le caractère systématique de l'œuvre. les structuralistes

préfèrent le mot « texte » < textile < canevas. L'œuvre est close sur elle-même puisqu'elle est d'abord un fonctionnement interne où chaque élément renvoie à un autre.

L'autotélisme : l'œuvre comme fin en soi.

La plupart des définitions modernes de la litt. s'articulent autour de cette opposition. Deux théories antinomiques.

Sartre, théoricien de la litt. engagée, par ex. n'est pas pour la théorie intransitive.

Selon Wellek et Warren, le moyen le plus simple de résoudre le problème est de distinguer : langage scientifique

-Langage courant

-Langage litt.

-La littérature est connotative, ambiguë et opaque, tandis que la science est dénotative :

« Le signe est transparent, c'est à dire que sans attirer l'attention sur lui-même il nous oriente sans ambiguïté vers son référent ».

« Le langage poétique organise les ressources du langage courant »

Todorov s'emploie à critiquer les deux définitions. On ne peut pas dire que tout texte littéraire soit fictif. De même toute fiction n'est pas littéraire : ex : **les histoires de cas de Freud** qui sont fictionnels mais pas littéraires, de même **les mythes**.

On peut dire de tout texte litt. ou non qu'il se prend lui-même comme finalité ou au moins qu'il travaille sa forme. L'accent mis sur la forme n'est pas réservé à la litt. ex : discours judiciaire, politique, ...

Il est inexact d'affirmer que la litt. est intransitive, qu'elle abolit toute signification. La réalité référentielle est toujours présente, même fictive, même fictionnelle, l'œuvre litt. ne saurait échapper à toute portée référentielle.

Prétendre que le texte est intransitif serait comme annuler le lecteur.

Selon **Todorov**, le propre de la litt. serait d'être hybride à la fois travailler la forme et transmettre le contenu. A la fois une représentation fictionnelle et un discours intransitif.

On ne peut pas affirmer une relation de cause à effet entre la notion de système et celle de fiction. Cf. : **Gottlob Frege** : 1848-1925, selon lequel on ne peut pas confondre fictif et faux.

Opposition vrai et faux ne recouvre pas l'antinomie réel / fictif

Le découpage des discours (taxinomie) est ce qu'il y a de plus vieux dans la philosophie.

La notion de litt. apparaît au moment où la distinction entre les genres s'effondre : cf. : dissertation litt générale, Nathan, n°3.

Paradoxe : les mêmes formalistes qui prônent que le texte est un ensemble clos discréditent la notion de finitude de la littérature. Raison de cette attitude : partagés entre l'esprit taxinomiste et l'esprit libertaire de mai 68.

Selon **Todorov**, vouloir donner une définition générale de la littérature c'est comme considérer qu'elle est une et entière. Impossibilité de penser à la fois la poésie et le roman.

Lorsque **Jakobson** définit la littérarité, il pense surtout à la poésie qui seule est intransitive.

Todorov : trouver le territoire propre à la litt. dans le champ des discours possibles. La litt. comme langage par excellence. Le discours qui réalise pleinement toutes les possibilités du langage et en même temps quelque chose de minoritaire dans l'usage du discours. Elle serait une modalisation particulière du discours.

Cf. : Iouri Lotman (1922-), **La structure du texte artistique**, 1970. Il considère la question litt. comme un aspect : « la litt. est toujours seconde »

Todorov s'appuyant sur Lotman remplace l'opposition par une typologie. Il y a des points communs entre des genres litt et des discours non litt. (ex : poésie lyrique et prière)

Technique : la Pragmatique : étude des énoncés en situation.

Cf. : **Condillac** (1715-1780) : **De l'Art d'écrire** :

« En vain tenta t'on de découvrir l'essence du style poétique. Il n'y en a point. »

Cf. : **Friedrich Schlegel** (1772-1829)

« Est poésie ce qu'on a appelé ainsi n'importe quand n'importe où »

Ce nominalisme se retrouve chez certains théoriciens modernes : cf. : Ecole russe qui s'attache uniquement aux critères d'identification. De là : est littéraire ce que l'institution définit comme tel. Cf. : **Esthétique de la réception, Jauss**, selon qui, est littéraire ce qui est lu comme tel., cf. : **S.J.Schmidt** (disciple de Jauss), dans un article en 77 : **la littérature est un mode particulier de transmission des textes**. Textes polyfonctionnels, émis et transmis dans le cadre d'une règle de fictivisation.

Notion de polyfonctionnalité : idée de la gratuité du texte. Ce qui définit la litt. par l'esthétique de la réception c'est un certain mode contractuel de définition et de production du discours.

Retour sur **Todorov** : Ne fait il pas une erreur en confondant la fonction esthétique et l'intransitivité ? la fonction esthétique : notion d'expressivité, de motivation.

Jakobson est l'inventeur de la notion de motivation : la forme est liée au fond. Dire le mieux possible ce que l'on a à dire. On retrouve la définition : littérature comme lieu d'excellence du langage.

Selon **Robbe-Grillet** : à propos des œuvres :

« C'est dans leur forme que réside le sens. Il n'y a pas pour un écrivain deux manières possibles d'écrire un même livre. Ex : il suffit de changer l'ordonnance des mots de Madame Bovary et il ne reste plus rien de Flaubert ».

Seconde erreur de Todorov qui prétend que la fiction n'implique pas que l'œuvre fasse système. Au contraire, si l'œuvre est fictive, elle fait forcément système. Dès lors que l'œuvre s'écarte de la réalité, elle tend nécessairement à renforcer ses significations internes par un jeu de renvois le plus systématiques possibles. Ex : les noms propres dans le roman font toujours sens. Cf. : **Monsieur Ouine, Bernanos** ; roman surnaturel, corrélativement cohérence thématique extrême.

Inversement on peut considérer que plus c'est cohérent et plus ça a de chances d'être fictif. Plus c'est motivé, moins c'est réaliste. Les deux définitions initiales se trouvent donc renvoyées l'une à l'autre. Ce concept de fiction marque en même temps la tendance de l'œuvre à une structuration autonome indépendante de toute juridiction extérieure : cf. : **Northrop Frye Schmidt** exclue de la littérature tous les textes poursuivant des buts sans ambiguïté (litt engagée) l'œuvre litt ne sert à rien, en tout cas à rien de clair, selon **Robbe-Grillet** : « le véritable écrivain n'a rien à dire »

L'œuvre litt n'est pas strictement communicative mais ce n'est pas pour autant qu'elle n'a rien à dire. Le message de l'œuvre est flou, il ne transmet pas une idée mais une vision du monde, une représentation du monde vu à travers le prisme déformant d'une conscience.

Les écritures narratives au XXème :

Les techniques du monologue intérieur :

Cf. :1887 : Dujardin : Les lauriers sont coupés
1922 : Joyce : Ulysses

Présentation directe des processus psychiques : pensée, mémoire, fantasme, désir,...
l'idée est de reproduire une écriture qui retranscrit exactement l'état interne.

Ambiguïté du monologue au théâtre :

Ici, la parole intérieure est prononcée, elle est double

- énonciation à un autre personnage
- dans l'aparté : énonciation au public. Cette énonciation est une pure convention théâtrale.

Autre source : la Poésie lyrique

Depuis le romantisme : « le domaine propre de la poésie lyrique est notre théâtre intérieur »

Lieu d'extériorisation d'un courant psychique substantiel : cf. : Lamartine ou encore Poe : Le Corbeau.

W. James : Stream of Consciousness. (le flux de pensée)

Cette façon d'aborder la pensée comme un flux est très ancienne, déjà Montaigne, en perpétuelle réécriture, idem, Rousseau et Les rêveries. La pensée est toujours perçue comme un flux, un mouvement. Pas de fixité.

Dans le roman :

cf. : Sterne : Tristram Shandy

19è : triomphe du roman d'analyse :

cf. : Benjamin constant : Adolphe

Stendhal : Le rouge et le noir

L'aventure passe au second plan.

Milieu 19^{ème} : W. James : 1891 : Principes de psychologie

Bergson étudie la conscience et produit une philo de l'introspection.

Apparition de la psychanalyse : Schopenhauer, Freud,...

Henry James : mise en scène de la conscience : « What Maisy knew » : grand exemple de focalisation interne.

Développement d'exemples :

Edouard Dujardin :

Symboliste, très proche de Mallarmé, passionné par Wagner.

Publication des « Lauriers... » 1887, dans la Revue indépendante, dédiée à Racine : « Suprême romancier des âmes ».

Dans « Les Lauriers.. » ; suivi d'un perso entre 19 h et 24 h : « le roman devrait être joué moralement par le lecteur » : Dujardin.

Grande nouveauté donc : le lecteur devient un lieu scénique.

1931 : publication de **Le Monologue intérieur**

Définition : ressortit de la poésie. Discours sans auditeurs et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime.

Ici, L'organisation du texte est chronologique. Succession de pensées, pas de chevauchement. Pas de confusion avec d'autres plans psychiques.

Cependant un certain nombre de maladresses : par exemple : la description du décor : resurgissement de la rationalité.

Le poids du regard extérieur est perçu comme une conscience qui transforme nos actions.

Joyce : Ulysses, a lu « Les Lauriers.. » en 1903, puis le fait lire à Larbaud

Ulysses : roman proliférant, utilisant toutes les techniques littéraires, construit en double écho : cf. : **L'Odyssée, Homère** et également **Sterne : Tristram Shandy**

Les 40 dernières pages : très forte compacité, le flux est continu, pas de rupture.

Le personnage : **Molly Blum**, effectue un triple retour obsessionnel :

- rapport à autrui
- narcissisme
- sexualité

Forme de texte où les sujets se montrent sans s'expliquer. La litt. est ici ramenée à un défaut d'explication. L'écriture vise juste à produire un effet.

Les années 20 : grande crise du positivisme et du naturalisme. Tout cela est lié à l'émergence d'une pensée qui prétend que la conscience est cachée. (**Freud**)

Crise de la conscience claire : Schopenhauer

Crise de la rationalité

Marx montre la détermination des sujets par rapport aux conditions socio économiques

Transparence du sujet, plutôt pseudo transparence. La vie psychique est montrée dans son opacité, sans être prise en charge.

De plus, personnage apparaît divisé entre des plans d'existence différents .

Perturbation de la perception du réel, parce que dans la vie psychique, pas de différence entre ce qui est admis et ce qui est rêvé.

Cf. : **Pierre Jean Jouve : Hécate** : représentation immédiate du moi intérieur du sujet.

Le moi intérieur est très développé quand le personnage est dans une situation de grande disponibilité : cf. : **Valery Larbaud : Mon plus secret conseil**

Amant, heureux amant

Se passe dans un train, personnage donc totalement disponible.

Comme chez **Butor : la Modification**, plus tard.

Grande proximité entre monologue et flot de parole du patient chez le psychiatre. Un moment, le perso échappe à sa propre maîtrise :

2 perspectives de saisie :

- perspective phénoménologique : le réel fait écho à toute l'expérience du sujet :cf. : **La Route des Flandres**, individu profondément enfermé sur lui même. Conglomérat qui constitue l'identité du sujet mais en même temps qui le coupe des autres.
- Notion d'acomunicabilité : grande préoccupation du siècle

Cf. : **Pirandello, Gombrovitch**

Le monologue intérieur traduit l'absence de toute référence extérieure au sujet. Pas d'instance d'explication. le monde de l'œuvre est sans référence. S'il y a transcendance, elle apparaît comme la production du sujet.

Le M-I s'ouvre, transpose un univers du trouble de la fragmentation, de la confusion, de l'égaré. on aboutit à une « impression de vie »

Le M-I convient parfaitement à des perso troublés, velléitaires ou mis dans une situation de trouble. C'est l'ordinaire du sujet que d'être exposé au M-I.

Valéry Larbaud : 1922 : Amant, heureux amant.

1923 : Mon plus secret conseil

élaboration esthétisante :

- usage de l'infinif pour un projet de comportement
- utilisation de la 3^{ème} personne qui semble réinstaller le récit et le narrateur
- ironique mise en abyme

Larbaud aboutit à un classicisme.

Les reproches :

- inintelligibilité pour les esprits classiques
 - tout dire, dire n'importe quoi : rapprochement entre le M-I et l'écriture automatique
- cf. : les délires du **Dadaïsme**, selon lequel le n'importe quoi est primordial en psychanalyse.

Travail d'écriture : structuration de quelque chose qui normalement est inorganique. Cette fixation en mot est déjà une élaboration du langage.

Traduire en langage ce qui est préalable au langage : technique d'écriture donc langage.

Le M-I est inapte ou malhabile à rendre les gestes et les actions. Nécessité que le sujet n'aie pas conscience de son corps. Représentation fantasmée du corps.

Conclusion :

Texte profondément forgé : véritable performance poétique.

Cette forme d'écriture entraîne obligatoirement une mise en crise du récit. La pensée est basée sur l'analogie.

L'écriture est naturellement chronologique or le M-I est anachronique.

Confusion des plans de conscience, virtuel ou réel

Perturbation du récit en tant qu'action. Le Drame : agitation intérieure. Très forte perturbation de la chaîne narrative traditionnelle.

Les écritures narratives au XXème

Le style indirect libre

Confusion toujours possible entre discours du personnage et discours narratif.

Impossibilité de savoir s'il y a discours intérieur ou pensée verbalisée après coup : le plus souvent, pas de verbe introducteur du type : « il pensait... »

Cf. : **Virginia Woolf**

Plus généralement technique de représentation de la vie psychique.

2 voix : narrateur / personnage

Il est fréquent de dire qu'on peut reconnaître un discours indirect libre si l'on peut traduire en monologue.

Cf. : **Barthes** : lorsqu'il parle de l'instance verbale du discours.

La transparence intérieure : mode de représentation de la vie psychique : mise en texte de la vie psychique. Le monologue intérieur n'a pas une forme authentiquement narrative.

Nouveauté : introduire de la poésie dans le roman : cf., **Dujardin**.

Discours indirect libre : forme manifestement narrative tandis que le Monologue intérieur s'appréhende mais échappe à la narratologie. Ex : M- Intérieur : un point de vue : cf. : **Truisme**

Bakhtine publie un livret sur **Dostoïevski** : mise en valeur de l'aspect dialogique. Pas de discours dans le texte qui détiendrait une sorte de sens et opinion vrai et juste du type de celui qu'on trouve chez **Tolstoï**. Avec **Dostoïevski**, la parole même de l'auteur est en perpétuelle interaction, les répliques et les dialogues sont aussi pris dans cet échange.

Tolstoï : monologue / **Dostoïevski** : polyphonie

19^{ème} : **Flaubert** : utilisation du D-I-L est différente de chez les autres auteurs.

Cf. : **l'Education sentimentale** : la construction du roman, le rapport de l'auteur à ses personnages induit le type d'utilisation du D-I- Libre. D-I- Libre de Frédéric : cas classique : récit focalisé. Passage du regard de Frédéric sur Mme Arnoud : D-I- Libre: personnage toujours regardé : le moment où le texte plonge en elle est donné au discours direct

Quand regard sur les pensées de Frédéric ; effacement du narrateur qui se trouve emporté par Frédéric. Ironie flaubertienne qui passe souvent par D-I-L. ex : passage du pont neuf, pas tout en D-I-L, seulement les deux dernières phrases. En même temps : enthousiasme de Frédéric et regard ironique de Flaubert sur cet enthousiasme. On sent plus nettement l'ironie par rapport à Frédéric que par rapport à Mme Bovary.

Cf. : **Maupassant : Une Vie** :

Ironie du roman par rapport au personnage : Hommage à Flaubert

Le D-I-L est privilégié pour entrer dans la conscience du personnage.

Pour **Genette** : le récit est une notion qui n'est jamais mise en faute.

Dans le Monologue intérieur : il n'y a plus de voix narrative. Le personnage se substitue au narrateur : 3 grandes catégories : le monologue rapporté

le monologue narrativisé

Faulkner : 1897/1962

Biographie :

Issu d'une famille aristocratique ruinée par la guerre de sécession : image du Gentleman-farmer. Nette séparation entre vie et œuvre.

Très prolifique : 25 romans, 100 nouvelles, recueil de poèmes, etc...

Les deux premiers romans : Monnaie de singe : 1926

Moustique : 1927

Faulkner s'invente un lieu, en prenant modèle sur son lieu de vie : création de Jefferson et du Comté du Yoknapatawpla. S'y rassemble la plupart des problèmes du sud des USA.

- Premier traumatisme très général aux USA, celui de la spoliation des indiens. Reste une certaine culpabilité, qui est très présente dans les nouvelles :

Premier recueil : Treize histoires

Deuxième : Descends, Moïse

- Deuxième traumatisme, celui de l'esclavage. Défaite de la guerre. Idée de culpabilité et en même temps notion de tradition interrompue. Poids de la culpabilité et sentiment de la faute : comme chez Dostoïevski.

- Troisième : poids des relations sociales et raciales. Univers très noir et très violent : Sanctuaire : ce livre sera le premier à être traduit en France : succès de librairie. Il sera suivi de :

Le bruit et la fureur : 4 parties

Tandis que j'agonise : même schéma

Absalom, Absalom : 1936 : inauguration du principe de retour des personnages : retour de Quentin, déjà vu dans le bruit et la fureur.

Les Invaincus : 1938

1949 : Prix Nobel

Dernières œuvres : Le Hameau, 1950

La Ville, 1957

Le Domaine, 1959

Dernières œuvres très critique sur le développement du capitalisme aux USA.

Etude de : Le Bruit et la Fureur

4 parties très inégales.

3 monologues intérieurs de 3 frères, la 4^{ème} partie étant consacrée à une narration plus traditionnelle.

Double opposition entre : le confus / l'organisé, L'objectif / le subjectif.

Refus de la linéarité narrative, pas d'ordre chronologique, pas d'ordre logique.

Pas de rationalité entre le monde et la fiction : la raison n'est plus nécessaire à la saisie et au récit du monde.

Pas de priorité aux actes, qui apparaissent sans cohérence.

Le passé est la dimension dominante du roman, mais il n'est plus intelligible. Passé non digéré : il revient parce qu'il obsède la mémoire et parce que les héros reproduisent eux mêmes les faits. Le monde est aliéné à sa propre inintelligibilité.

Première partie : Monologue intérieur de Benji. 33 ans mais 3 ans d'âge mental. Etat de pré-conscience, conscience incomplète, sensibilité mise en acte. Enregistrement de sensations sans donation de sens. La structure générale du passage est la dégradation des qualités perceptives de Benji. Alternance : Euphorie, Disphorie.

Deuxième partie : Monologue intérieur de Quentin. Conscience tourmentée, repérables par les phénomènes inconscients : lapsus, ...Rumination de certains traumatismes, refus du temps.

Troisième partie : Monologue intérieur de Jason, conscience rationnelle, mais rationalité délirante, obsessionnelle, mono-maniaque. Structure très répétitive. Perception du temps frénétique.

Quatrième partie : Omniscience, conscience romanesque. Opposition matérialisme de Jason et spiritualité de Quentin, et irrationalité de Benji. Passage du sermon du prédicateur noir. Page 345.

Monologue de Benji :

Titre : le Bruit et la Fureur : Citation d'un vers de Shakespeare. Le texte n'est intelligible que par l'idiotie, le lecteur doit perdre sa rationalité, se forcer à imaginer et à reconstruire grâce à sa propre rationalité, ce qui est supposé être la relation au monde d'un handicapé mental. Travail d'esthétique au service d'autre chose.

Débute comme un récit : phrase normale d'un point de vue syntaxique. Prise de sens dans l'acte d'énonciation : point de vue de quelqu'un qui ne s'adresse pas : intériorité.

Etude du texte : Pas de référents à « les » : connaissance, non connaissance (conscience imparfaite du monde qui l'entoure)

« frappe » : employé sans compléments d'objet : description d'une scène de golf : description ignorante.

Indices de réécriture littéraire : « les vrilles des fleurs »

Travail qui tente de nous faire percevoir ce qui se passe dans la conscience d'un idiot. Il s'agit d'un écrit qui ne devrait pas être écrit. Imparfait : temps descriptif or en anglais : utilisation du présent (2^{ème} phrase) forme progressive anglaise se trouve dans l'ordre de l'image mentale.

Je les suivais / I went : en anglais pas de rapport de cause à effet

En anglais : « cherchait dans l'herbe » : on ne sait pas quoi. Pas de conscience de la finalité de l'acte.

Le lecteur doit faire appel à sa propre conscience du monde pour comprendre qu'il s'agit de joueur de golf. Chaque passage doit postuler sa propre identité temporelle à travers des indices que la conscience de Benji disperse. Perception hypersensible. Perception complètement insuffisante : cf. : Merleau - Ponty : « le sujet n'a pas de conscience positionnelle de soi ».

P81,82 : pas d'acquisition de l'expérience, aucune conscience du danger : pas de hurlement.

Etre de la dépossession : il s'appelait Mauri, comme son oncle, quand les autres s'aperçoivent de son retard mental : changement de prénom : il s'appellera Benjamin, puis Benji.

On ne peut rendre compte de tous les effets qu'en disant qu'il y a là une voix intérieure.

Chez Benji le paradoxe de la voix intérieure est quasiment incarné : voix impossible. Le langage est improbable : Benji est un être de langage, en même temps qu'il en est privé. Il se définit par son idiolecte : forme particulière du langage. Equivalent d'un contenu de conscience non linguistique. La littérature se porte à la limite de son possible. Il enregistre le langage des autres sans en percevoir le sens. Les sons sont porteurs de sens : cf. : Caddy.

P36 : « je me suis tu.. » donc conscience des sons qu'il émet.

Efforts pour simplifier le langage : cette réduction du langage traduit une traduction limitée du monde. Juxtaposition syntaxique des éléments : pas de point central d'organisation. Les modes de représentation de Benji sont du côté de la dépossession.

La conscience du monde repose sur des éléments de perception disparates/ cependant pas de sens global : éclatement perceptif qui fragmente et disperse le monde. Les éléments constitutifs de Benji sont absents du texte : signalement en creux. Pas de distinction entre moi et non moi : cf., p36 : « ...et Roskus est venu dire que le dîner... »

La perception de l'eau introduit une perception de Roskus absent. Succession analogique qui rend compte de la conscience de Benji.

Benji devient l'écho des jugements que les autres font sur lui même : stratagèmes dans l'écriture qui font office de soutien dans l'information (sans cet artifice : Beckett)

Donc autonomie suffisante de la voix pour faire tenir le personnage. Pour Benji disfonctionnement du jeu de la bobine (Caddy)

Le mot Caddy (caddie) ne fait que mettre en évidence l'absence de Caddy.

L'odeur (comme les arbres), Le Pré (lieu du jeu) : toutes les figures de la dépossession qui caractérisent le personnage.

La voix intérieure est très souvent centrée autour des thèmes constituants.

Le tout- venant lui même est un tout venant obsessionnel. Le travail littéraire, même artificiel nous fait parvenir à une connaissance du sujet.

Cf. : p 72 : ici se passe ce qui a été interprété par les adultes comme une tentative de viol : ici, impuissance au niveau du langage : « j'essayais »

Ce désir, ici, est barré à l'intérieur de lui même. Tout le langage de la première n'est donc pas un monologue intérieur mais un vouloir dire qui n'est jamais actualisé. On est plus dans l'ordre du flux de conscience mais dans l'ordre de la tension vers qqch...la communication est impossible : impossibilité de la parole.

En fait, la voix intérieure serait ce qui s'oppose à l'extériorisation de la parole.

Le langage s'interpose systématiquement entre la perception du monde immédiate et le perceuteur. Littérature narrative en quête d'« infans », de ce qu'il y avait avant le langage.

Monologue de Quentin

Toujours voyage dans une conscience : cependant ici, la conscience est fébrile, suractivée. On passe du manque à l'excès. Morbidité , culpabilité obsessionnelle, Désir / Mort.

Déjà sous entendu dans la première partie. Traits récurrents et thématiques chez Quentin.

Cf. : p179 : pas de ponctuation : parole intérieure qui n'est pas faite pour être lue, reçue. Vie intérieure de Quentin se superpose à un présent occasionnel.

Sujet abstrait de la vie sociale. Dialogue inter-personnel, p179/180 avec ponctuation. Autre dialogue à l'intérieur de la voix intérieure donc il n'a plus les intensités de la phrase prononcée. Privé de sa ponctuation.

Dialogue : voix autres qui habitent le sujet, voix intérieures pas forcément celle du sujet, ex : voix du père / SURMOI

Ce phénomène traduit une sorte d'aliénation du sujet. Il est aliéné à des moments et à des altérités. Ex, chez Faulkner : odeur du chèvrefeuille > sexualité.

P179, 180 :

Obsession des sensations : odeur, lumière, matière...

Substances perceptibles à la chair : forte connotation sexuelle.

Phénoménologie de la perception dépend de la situation psychique dans laquelle se trouve le sujet : le lieu le plus adéquat est justement la voix intérieure. A ces connotations, se surimposent des médiations culturelles : Pourceaux d'Eube, Bête à deux dos, Ophélie (Hamlet)

Identification fantasmatique : cf. : Mensonge romantique et vérité romanesque.

Le rythme même du monologue intérieur est connoté sexuellement. Mimésis du désir et de la jouissance. Aspect obsédant du questionnement : premier aspect de la morbidité. Pas de réponse. Division du sujet qui fait éclater la voix intérieure : schizophrénie menacée.

Thème de la souillure : revendication d'un crime horrible et plongeon dans la revendication de l'horreur, image d'enfer, de fossé.

Le désir est aussi le meurtre de l'autre. Impuissance dissimulée. Dislocation du sujet, la voix est parfois aussi destitutive du sujet, elle le déconstruit.

En même temps : ces tensions destructrices identifient le sujet.

La cohérence affichée du sujet est du côté de la voix extérieure comme une garantie d'identité, image sociale d'une cohérence rationnelle :

Cf. : Gombrowicz ou Pirandello : Le rapport de l'identité à la voix intérieure

Cependant le contenu de la voix intérieure n'est pas toujours produit par le sujet.

Pression sociale / pression psychique : les textes de l'écriture narrative sont donc toujours entièrement contradictoires mais c'est là que se trouve la véritable identité du sujet.

P210, 213 : la voix du père est entièrement à l'intérieur de Quentin.

Sarraute : L'Ere du soupçon

La question du « je » arrive comme ce qui doit se substituer au personnage traditionnel. Ce qui importe : le « je » comme lieu.

Conversations et sous conversations : écrit en même temps que le planétarium. Correspond à une part importante de l'esthétique de Sarraute.

A partir du moment où elle pose le dialogue comme impression dramatique, elle pose le présent comme impression du lecteur.

La question de la première personne est évacuée.

Au passé simple : « je » : double : - narrateur /narrant
- narré

Le narrateur est à la fois extérieur et en position de surplombé, à la fois au dedans et au dessus. Le temps s'impose en terme de lieu.

Jusqu'ici le MI est sensé reproduire la formation de la pensée :

Tropismes : Sarraute, 1939

Cf. : Portrait d'un inconnu : Sarraute, 1948, préface de JP Sartre. Sphère du présent :

« je » distancié par le récit, « je » narrateur impliquant le récit.

L'Ere du soupçon : 1950 : De Dostoievski à Kafka / Conversations et sous conversations/ Ce que voient les oiseaux.

Martereau : présent , or, il y a décalage parce qu'il y a eu réflexion, analyse.

Où cela se situe t'il ? D'où vient que ces impressions soient mises en discours ?

Le Planétarium : Sarraute, 1959, Roman : Première page : état idéal du monologue intérieur. Quelque chose parle, on est plongé dans un lieu où ça parle, lieu évoqué par les points de suspension , lieu où l'on est dans le mouvement même de ce qui ne peut pas encore avoir le nom de pensée.

Vous les entendez ? : 1972 : composition romanesque comme dilatation effrénée d'un instant.

Pureté dont on peut dire qu'elle se clôt sur le pré-texte. Jeu de la spirale. Echo à toute allure, d'un personnage à l'autre, tout étant recueilli dans le personnage du père (lieu de la narration : lieu où tout retentit)

Dilatation d'un instant : p14,15 : « qu'on prenne n'importe qui... »

Conversations et sous conversations :

Système distinctif : conversation : entre guillemets

Sous conversations : discours direct sans guillemets

Désir de lisibilité : repérage de l'irrépérable

Dernière réplique : p22 : dernier paragraphe : officiellement : conversations

Le discours est vraisemblable, réaliste.

Mais par rapport à la métaphore p22,27 et à la reprise de « c'est une maniaque... » : le doute s'installe.

« c'est une maniaque » : folie qui annule la recherche de discours

Nécessité d'un autre mode de lecture : distinction de principe entre conversation et sous conversation. Cette phrase est imaginée et chez un autre elle est vraie. On ne peut pas faire l'équivalent pour le récit du résumé. Cette phrase montre que les deux choses sont correctement entendues. Elle est simultanément intérieure et extérieure.

Les guillemets sont mis sur une idée, une image d'un discours. Il s'agit de faire entendre que qqch a été prononcé.

Dans l'intérieur d'Alain : cette phrase est perçue comme extérieure (à partir de son imagination)

P28,30 : parole réelle qu'il s'imagine prononcer. Le système du passage dit que cette phrase a été prononcée.

Ce qui entoure : « Voyez...ressemble »

Niveau imaginaire : phrase actualisée à tel point qu'elle entraîne le futur. Puis : rire : Quel rigolo ! En même temps que la réplique : mise en mot du rire.

Alain : conscience englobante. Cette conscience était l'équivalent du « je » écrivain décrit dans l'Ere du Souçon : d'emblée à l'intérieur.

Mode de lecture reconnaissant une narration plurielle dès le départ.

Alain privilégié par la conscience.

Personnages typiques : figures : beau-père, belle mère...Cet aspect existe aussi parce qu'à l'intérieur du chap II on trouve les deux niveaux du roman :

- personnages qui se voient les uns les autres comme des personnages
- et le leurre qui est dénoncé par tout le travail métaphorique de Sarraute.

ChapI : Berthe : le lecteur est immergé dans les sensations du personnage.

P28 : « nous »: Berthe et lui. Ensuite : « quelque part tout le monde est pareil tout le monde... »

Nous : tout le monde : nous sommes tous enfermés avec elle.

Alain, il, je : il est pédagogue, comme Sarraute.

Cf. : Entre la vie et la mort.

Tante Berthe pour Alain = Tante Berthe pour Sarraute et pour le lecteur dans chap I : « tous à l'intérieur »

Finalement : Tante Berthe = Alain et Tante B = Germaine Lemaire, parce que dans le chap I on a un avatar de la création littéraire : toujours tendre vers la perfection.

Alain est un écrivain en devenir, dont tout le monde sait que., mais qui ne fait encore rien : cf. : Proust : conduite d'esthète : confondre parfois l'art et la vie.

Tante Berthe = Swann : effort vers tension, vers recherche : la recherche chez Alain est mise en mot. Il cherche son objet dans les conversations, il sait qu'il y a matière mais n'a pas encore commencé à travailler.

Chez Proust : la sensibilité esthétique est parfois confondue avec la vraie vie : cette confusion dispense de création : Idolâtrie : enrichir la vie à l'aide de l'art.

Cf. : Tante Berthe qui dans son appartement s'imprègne d'une création artistique qui n'a pas lieu chez elle et pas encore chez Alain. Pas de fermeture de l'intrigue.

Dandisme : la nature imite l'art.

P229 : Hésitation par rapport à l'œuvre d'art comme Tante Berthe : Chap I : reproduction dans le discours de quelque chose qui serait l'équivalent de la recherche de Sarraute.

1^{er} mouvement du livre : Berthe : « Non , vraiment... »
on retrouve p57 : Non personne n'avait rien ... »
et chap 13 :par Germaine Lemaire.

ChapII : représentation métaphorique du vrai travail . chercheur isolé seul contre tous.
Inconvenance du tropisme, car le chercheur de tropisme voit ce qu'on ne doit pas voir.

ChapIII : la belle mère comme équivalent du chap II. Elle n'est pas que la « maîtresse de maison » ou la « belle mère »

Pour Sarraute, il y a analogie absolue entre le personnage du roman et le personnage composé et présenté aux autres. Refus du masque. Ce thème est intégré aux œuvres

Destruction permanente du personnage romanesque : cf. : « tu ne t'aimes pas »...mais à l'intérieur de cela les personnages sont petit à petit constitués : toujours refus et fascination en même temps.

P78 : fascination puis dégoût : chap 6 : mouvement du soupçon

Germaine Lemaire est regardée, soupçonnée mais nous n'avons jamais affaire à son intériorité.

P147,153 : tentative de faire partager son soupçon sur elle. « mais si elle...c'est une très grande bonne femme... »

Chap XIII : Ce chapitre est dans l'intériorité de Germaine Lemaire. Fin de la section et on ne sait pas encore dans quelle conscience on est. Soupçon de Germaine Lemaire sur son œuvre même.

Récit chez Sarraute : préface de Sartre dans Portrait d'un inconnu

Elle refuserait la mauvaise foi nécessaire au romancier, ceci afin de sauvegarder sa bonne foi de conteuse.

En fait elle refuse la mauvaise foi du conteur pour préserver la bonne foi de l'écrivain.

Cf. : **Barthes dans Le degré zéro de l'écriture** :

Il parle du passé simple comme de la pierre angulaire du récit : « ...un acte verbal pur, débarrassé des racines substantielles de l'existence [...] et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel est ramené l'éclat de la réalité pure sans éclats... »

Chez Claude Simon on est plus du côté du désir de récit. Il y a du tropisme : cependant le désir de récit tient lieu d'existence au personnage qui a besoin de se mettre à élaborer un récit pour survivre. Quand il y a déconstruction du récit : on est dans une autre problématique que chez Sarraute.

La route des Flandres : multiplications des médiations, finalement le texte provient d'une position d'énonciation qui est celle de qqn qui se remémore un récit de ce qui lui est arrivé qu'il a fait :

- à une prostituée
- à Corinne
- à Blumme

L'ultime n'est jamais donné comme tel. Effet de parasitage par le fait même qu'on se souvient du récit lui même.

Molière.

17^e : réapparition de la farce en France. Cependant ce qui n'était jusqu'à lors qu'un comique de gestes et de langage, Molière va s'attacher à l'inclure dans une trame plus soutenue, récupérant la drôlerie farcesque mais avec des sujets et des personnages caricaturaux.

Peu à peu abandon de la farce pour aborder les grandes comédies. Les sujets peuvent paraître graves, féroces : ex : Le Misanthrope.

Molière commence en s'inspirant de la Commedia dell'Arte, par des comédies en 1 ou 3 actes, ex :1659 : Les précieuses ridicules. Lorsque Molière arrive à Paris avec une troupe d'une dizaine de personnes, trois troupes sont déjà installées :

- Celle de l' **Hôtel du Marais** qui n'est plus guère à redouter après avoir connu son heure de gloire avec le Cid, en 1636, mais qui est maintenant réduite à monter des pièces à machines pour attirer le public.

- Celle de l' **Hôtel de Bourgogne** qui s'est fait une spécialité des représentations tragiques, pour lesquelles les « Grands Comédiens » se sont acquis une solide réputation, pensionnés par le Roi. Ils joueront un rôle primordial dans le développement de la **Querelle de l'Ecole des femmes**. troupe caractérisée par une grande expérience mais un manque certain de flamme et de naturel : jeu très emphatique, les critiques d'alors leur reproche la « vocifération » qui gâche la tragédie. **Montfleury**, comédien le plus célèbre de la troupe, énorme mais continuant à jouer les héros tragiques. Très pathétique. Raillé par Molière dans L'impromptu de Versailles.

- Celle des **Italiens** qui occupent brillamment le terrain de la comédie, également pensionnés par le Roi.

Le public potentiel des théâtres est beaucoup moins important qu'aujourd'hui. Molière a cherché à s'imposer sur le terrain de la tragédie, mais échec car très médiocre en ce domaine. Cependant apprécié comme auteur ou acteur de farces qui s'affineront en comédies.

Le précieuxisme était dans l'ère du temps, cf. : L'Astrée. Née au début du siècle en réaction contre une certaine grossièreté de mœurs, animée d'abord par des préoccupations morales, intellectuelles et esthétiques, elle avait dégénéré à partir de 1650 en une affectation excessive des manières, du langage et des sentiments... : c'est là l'origine des Précieuses ridicules : satire bouffonne, pièce courte, environ une heure, souvent donnée en lever de rideau. Pas d'actes, mais succession rapide de 17 scènes.

Figures du snobisme

Pantins de scène et portraits psychologiques

L'image du père de comédie

Masques et réalités

La Carte de Tendre

Dans les Précieuses ridicules : attaque des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et surtout de Montfleury, par le Marquis de Mascarille: « les grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on

parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit : et le moyen de connaître où est le beau vers , si le comédien ne s'y arrête pas et ne nous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha »

Première grande comédie en 5 actes : 1662 : **L'école des femmes** : Voir résumé.

satire dérisoire des vieux riches avec le caricatural Arnolphe : sujet scabreux : scandale et succès , le plus grand que Molière connut dans sa carrière.

Histoire de la querelle de l'école des femmes : Signal de rassemblement de tous ceux qui lui en voulaient. Jalousie des comédiens de l' Hôtel de Bourgogne. Déchaînement de critiques emmené par ceux de L' Hôtel de Bourgogne, jaloux du succès de cette pièce qu'ils tentent de réduire et surtout de la faveur dont jouit la troupe de Molière auprès du Roi.

Les Doctes ne comprennent pas qu'une pièce put réussir sans les règles et que au contraire celles qui les respectent soient désertées par le public.

Cependant Molière s'assure de puissants appuis : La belle sœur de Louis XIV, Henriette d'Angleterre, accepte la dédicace de L' Ecole des femmes, et le roi fait accorder à Molière une pension. Colbert , chargé d'établir la liste , à la tête d'une commission dira : « **Il a connu le caractère du comique et l'exécute naturellement ; l'invention de ses meilleures pièces est imitée , mais judicieusement ; sa morale est bonne** »

Molière figure donc sur la liste royale avec la mention : « **excellent poète comique** »

Fort de tous ces appuis, Molière prend l'offensive dans **La Critique de L'Ecole des femmes** : où il formule les critiques inavouées de ses adversaires et les rend public. Voir résumé. Attaque ouverte de Corneille.

Inauguration du Pamphlet dramatique, Molière cherche à mettre les rieurs de son côté.

Devant le succès de La critique.. : exaspération de la fureur des adversaires. Donneau de Visé, grand détracteur de Molière, écrit La critique de La critique (1663). Boursault, soutenu par Corneille et les comédiens de l' Hôtel de Bourgogne publie : Le portrait du peintre ou la contre critique de l'Ecole des femmes, comédie en un acte et en vers, jouée à l' Hôtel de Bourgogne en Octobre 1663. « peintre » : étant le sobriquet donné à Molière par ses adversaires.

Riposte de Molière à ce Portrait... quelques jours plus tard : L'Impromptu de Versailles : méprisant, il nargue ses adversaires, ne ménage pas Corneille, ridiculise Boursault et parodie les grands comédiens et surtout Montfleury. Louis XIV lui même avait demandé à Molière d'inclure sa réponse au Portrait... dans le programme de ses représentations à la cour, nouvel épisode de ce que l'on appelait alors : « **La guerre comique** ». Première représentation de L'Impromptu à Versailles, d'où son nom, vers le 19 Octobre 1663.

Réponse de Donneau de Visé par une pièce troublante de platitude : la Réponse à « l'Impromptu de Versailles » ou La Vengeance des marquis, représentée à l' Hôtel de Bourgogne fin novembre 63. Plus tard, réplique du fils de Montfleury : à l'occasion du mariage du Duc D'Enghien : L'Impromptu de l' Hôtel de Condé (puisque c'est là que la pièce fut jouée).

Silence obstiné de Molière qui a déclaré officiellement ne plus vouloir participer à cette « sottise querelle ». Il prépare alors le Tartuffe, et fait représenter en janvier 64, dans l'appartement de la Reine Mère au Louvre, une comédie ballet : Le Mariage forcé, où le Roi Louis XIV apparaît sous le costume d'un égyptien.

Deux ripostes arrivent en faveur de Molière :

- Jean Simonin, dit Chevalier, acteur du Marais et auteur dramatique, consacre à Molière le prologue de sa pièce : Les Amours de Calotin, imprimée en 1664 :

**Pour plaire aujourd'hui,
Il faut être Molière ou faire comme lui.**

- Autre riposte : un auteur inconnu : Philippe de la Croix : probablement un pseudo, publié en mars 1664, un dialogue en prose intitulé : La guerre comique ou la défense de « L'école des femmes » : « plaidoyer sincère, fort complet et fort adroit.. »

En tout cas l'ampleur de cette querelle montre la passion du public pour le théâtre au 17^e, et la place qu'occupe désormais Molière dans l'univers théâtral. En 1665, Sa troupe de vient : « La troupe du roi ». Pour répondre à ses adversaires il a été amené à définir les principes de son art dramatique . Soutien de Boileau qui lui écrit des stances :

Si tu savais un peu moins plaire
Tu ne leur déplairais pas tant

Les auteurs feront bientôt la paix : Corneille et Donneau de Visé deviennent les fournisseurs de Molière, mais les rivalités entre la troupe du Palais royal et celle de l'Hôtel de bourgogne continuent, en 1670 : les grands comédiens suscitent contre Molière une venimeuse satire : Elomine hypocondre, d'autres ennemis attendent en silence, les dévots.

En mai 1664, Molière joue : La princesse D'Elide et les trois actes du Tartuffe.
Il entre alors dans l'ère des luttes âpres et violentes.

Les reproches à l'Ecole des femmes :

Critiques littéraires :

- Absence d'originalité et plagiat : œuvre composée de bons mots déjà connus. Emprunt aux canevas d'Arlequin, de Trivelin et de Scaramouche. Sujet de l'Ecole.. est tiré de Boccace, de Scarron et du conteur italien Straparole.
- Répétition : L'Ecole des femmes répète L'Ecole des maris.
- Non respect des règles théâtrales
- Invéraisemblances : de lieu, d'action, de personnages.
- Action mal conduite
- Mauvais goût et vulgarité. Aucun piquant

Critiques sociales et morales :

- indécence (scandale du « le » équivoque d' Agnès ds l'Ecole... , sous entendu sexuel)
- satires désobligeantes et injures aux femmes qu'il traite « d'animaux »
- ridiculise les marquis, penchant pour la caricature

Critiques religieuses :

- pièce pleine d'impiété et de non respect des figures bibliques : ex : les enfers

Critiques du jeu d'acteur :

- mauvais tragédien
- mauvais comédien, grimacier

Critiques personnelles :

- vanité et donneur de leçons
- avidité
- jalousie
- cocu
- impiété

Les théories de Molière :

- La Comédie :

« la comédie a ses charmes » cf. : La critique...

elle « n'est pas moins difficile à faire » que la tragédie : Cf. : La critique...

« c'est une entreprise étrange que celle de faire rire les honnêtes gens »

il faut : « entrer comme il faut dans le ridicule des hommes » et « rendre agréable sur le théâtre les défauts de tout le monde » cf. : La critique...

« l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle » cf. : L'impromptu...

Il faut : « peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes » cf. : L'Impromptu...

« toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont miroirs publics où il ne faut jamais témoigner qu'on se voit » cf. : La critique...

- Esthétique théâtrale :

« Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature: on veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle »:

cf. : La critique...

Les règles : « ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle n'est pas de plaire » cf. : La critique...

« Le grand art est de plaire » cf. : La critique...

- le Public :

« le bon sens n'a point de place déterminée à la comédie ; que la différence du demi louis d'or et de la pièce de quinze sols ne fait rien du tout au bon goût ; que, debout ou assis, on peut donner un mauvais jugement » cf. : La critique...

- Le Comédien :

« il imite d'après nature » cf. : l'Impromptu...

il faut dire les choses « le plus naturellement » et non « avec emphase » : cf. : L'impromptu...

Molière demande à ses comédiens : « de bien prendre le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez »

« Ayez toujours ce caractère devant les yeux »

« Entrez bien dans ce caractère » : Cf. : L'Impromptu...

1663 : L'Impromptu de Versailles :

soi disant sur l'ordre formel du roi ce qui est peu vraisemblable.

Mélange de comique et de véhémence.

Résumé :

Scène première : Préparation par Molière d'une nouvelle pièce mais aucun des comédiens ne sait son texte. Question d'une comédienne (Melle Béjart) pourquoi n'avoir pas donné suite à son projet d'une « comédie des comédiens » ? Molière se laisse alors entraîner à parodier les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Retour à la répétition.

Scène 2 : Répétition retardée par l'arrivée d'un fâcheux, venu papillonner autour des actrices.

Scène 3 : Début de la répétition : *Deux marquis se disputent en prétendant chacun être celui que Molière a visé dans La critique...*

Scène 4 : *Un chevalier pris comme arbitre les met d'accord en affirmant que Molière ne peint que des caractères généraux.* Molière interrompt la répétition pour parler en son nom et dire combien de caractères il lui reste à traiter : le sujet est inépuisable, tant il y a d'originaux en ce siècle. Quelques conseils aux comédiens et l'on reprend la répétition. *Surviennent deux précieuses*

Scène 5 : *survient encore une prude accompagnée du Poète Lysidas. On se promet d'applaudir une pièce : « Le portrait du peintre » que Boursault vient d'écrire contre Molière, pour venger tous ceux dont il a fait la satire.* Nouvelle interruption : Melle Béjart presse Molière de répliquer en attaquant les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et l'auteur Boursault. Molière refuse de perdre son temps à riposter : de nouvelles comédies seront sa meilleure réponse. En attendant les comédiens s'affolent d'avoir à jouer devant le roi une pièce dont ils ne savent pas les rôles.

Scène 6 à 9 : des messagers se succèdent : le roi est arrivé et attend que les comédiens commencent. Que faire ? On vient annoncer que le roi, averti des difficultés de la troupe, consent à remettre à plus tard la représentation.

L'impromptu donne donc l'impression d'un jeu improvisé, pas délibérément mais par manque de temps. Fiction théâtrale. Il s'agit en fait de faire reconnaître que Molière a du écrire et faire répéter sa pièce en quelques jours seulement.

L'idée de faire jouer aux comédiens leurs propres rôles n'est pas nouvelle : 1631, 1632, Gougenot pour l'Hôtel de Bourgogne et Scudéry pour le Marais avaient déjà écrit une « comédie des comédiens », où les comédiens gardent leur identité.

L'idée d'un théâtre dans le théâtre n'est pas neuve non plus : Corneille : L'illusion comique (1635)

Rotrou : « Le Veritable saint Genest »(1645)

Quinault : « La comédie sans comédie »

La nouveauté de l'Impromptu : utilisation de la répétition improvisée pour développer un thème d'actualité. Le spectateur ne saura jamais le sujet exact de la pièce répétée mais l'Impromptu aura rendu vivante la réponse de Molière à ses détracteurs.

Complexité : comédie sur 3 plans :

- la comédie répétée
- la comédie extérieure qui sert de cadre (préliminaires, interruptions et dernières scènes)
- l'affabulation dans la comédie extérieure qui obligent certains comédiens à jouer un personnage différent du leur au milieu de comédiens jouant leur propre rôle

Savante interférence des plans, le décor restant toujours le même.

Les soutiens à Molière :

Après L'Ecole des femmes :

Boileau : **Stances** à Molière sur la comédie de l'école des femmes

En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer ton plus bel ouvrage :
Sa charmante naïveté
S'en va pour jamais d'âge en âge
Divertir la postérité.

Que tu ris agréablement !
Que tu badines savamment !
Celui qui sut vaincre Numance,
Qui mit Carthage sous sa loi
Jadis sous le nom de Térence,
Sut-il mieux badiner que toi ?

Ta muse avec utilité
Dit plaisamment la vérité ;
Chacun profite à ton Ecole :
Tout en est beau, tout en est bon
Et ta plus burlesque parole
Est souvent un docte sermon.

Laisse gronder tes envieux ;
Ils ont beau crier en tous lieux
Qu'en vain tu charmes le vulgaire,
Que tes vers n'ont rien de plaisant :
Si tu savais un peu moins plaire,
Tu ne leur déplairais pas tant.

Les Jugements :

Au XVIII : Voltaire 1739: à propos de L'Impromptu de Versailles :

« c'est une satire cruelle et outrée. Boursault y est nommé par son nom. La licence de l'ancienne comédie grecque n'allait pas plus loin. Il eût été de la bienséance et de l'honnêteté publique de supprimer la satire de Boursault et celle de Molière. Il est honteux que les hommes de génie et de talent s'exposent par cette petite guerre à être la risée des sots. Il n'est permis de s'adresser aux personnages que quand ce sont des hommes publiquement déshonorés [...] Molière sentit d'ailleurs la faiblesse de cette petite comédie et ne la fit point imprimer. »

Au XIX : Sainte-Beuve, 1835 :

« [la poétique de Molière] comme acteur et comme auteur, se trouve toute entière dans la critique de l'Ecole de femmes et dans l'Impromptu de Versailles ; elle y est en action, en comédie encore. »

Le Tartuffe : (Les trois Tartuffe : 1664, 1667, 1669)

En mai 64, Moliere fait jouer devant Louis XIV son Tartuffe, inachevé. Après cette représentation la pièce fut interdite et sur scène et en librairie. Nous n'en connaissons donc à peu près rien. Le 4 août 1664, Moliere la lut à Fontainebleau, devant le légat du pape qui l'approuva. Dans le même temps, le curé de saint Barthélémy, publia à propos de la pièce, un pamphlet d'une violence extrême : Le Roi glorieux du monde ou Louis XIV le plus glorieux des rois du monde. Louis XIV lui même marqua son mécontentement devant le libellé où il était de Moliere : « un homme ou plutôt un démon, vêtu de chair et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fut jamais dans les siècles passés. [...] Il mérite par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer, pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine »

Le 5 août 1667, il hasarde à une nouvelle version édulcorée de sa pièce au Palais Royal : Panulfe ou l'imposteur. grand triomphe, recettes énormes. Le lendemain le responsable de la police interdit toute nouvelle représentation en l'absence du Roi. Le texte de cette deuxième version ne nous est pas non plus parvenu.

5 février 1669 : Moliere reçoit enfin du roi l'autorisation de jouer la pièce, qui reprend son titre initial. Succès triomphal. Première édition sort en mars 1669 puis une seconde. Le Tartuffe est de toutes les pièces du théâtre classique celle qui a été le plus jouée.

Résumé : Acte I : La mère d'Orgon, riche bourgeois, fait à sa bru et à ses petits enfants, nés d'un premier mariage d'Orgon, des reproches violents. Puis elle fait l'éloge d'un certain Tartuffe, personnage d'une dévotion tapageuse, qui se dit gentilhomme provincial ruiné. Orgon l'a rencontré à l'église et l'a recueilli, lui laissant le soin de tout contrôler. Marianne fille d'Orgon est fiancée à Valère, mais on soupçonne Tartuffe de vouloir détourner ce mariage. Orgon, absent depuis deux jours, est de retour et s'impatiente du récit que lui fait Dorine sur la maladie d'Elmire, sa femme, et s'extasie sur la solide santé de Tartuffe. Cléonte son beau frère s'efforce vainement de lui montrer que la vraie dévotion est plus discrète et intercède pour Valère. Echec : Orgon songe à autre chose pour sa fille.

Acte II : La révolte de Dorine : Orgon propose à Mariane d'épouser Tartuffe. Répugnance effrayée de sa fille, il se durcit, lorsque surgit Dorine, qui indignée tente de combattre ce dessein. Obstination de son maître, lutte, fin de la scène en farce. Dorine seule avec Mariane, l'incite à la résistance puis lui fait le tableau de la vie qu'elle mènera si elle l'épouse. Mariane cède à ces directives. Survient Valère. Dorine propose son plan : faire agir Elmire que Tartuffe aime.

Acte III : Echec du complot : Dorine met son plan en œuvre : elle tente en vain de tenir le fougueux Damis (fils d'Orgon) à l'écart et le cache quand Tartuffe entre, elle lui annonce qu'Elmire veut le voir. Seul avec Elmire il lui avoue sa passion, mais apparaît Damis qui a tout entendu et va prévenir son père, Orgon. Tartuffe se excuse, Orgon chasse Damis et annonce que Tartuffe sera son gendre, et court lui leguer ses biens.

Acte IV ; Le piège D'Elmire : Cléante, mandé par Elmire, discute avec Tartuffe, sans succès. Sortie de Tartuffe : la famille supplie Orgon de revenir sur sa décision, mais echec. Elmire finit par convaincre son mari d'assister à un second entretien où elle laissera Tartuffe donner libre cours à sa passion. Enfin Orgon, ouvre les yeux et veut chasser Tartuffe qui est devenu le maître de la maison par la donation. Orgon se souvient en outre avoir prêté une cassette à Tartuffe et s'en inquiète.

Acte V : Le traître enfin démasqué : Tartuffe disparaît avec la cassette d'Orgon. Orgon explique que c'est Argas, l'un de ses amis qui, avant de partir en exil lui a confié des papiers compromettants.

La mère d'Orgon ne croit pas à l'imposture. Arrivée d'un huissier, qui ordonne l'expulsion. Valère survient et propose à Orgon de fuir, Tartuffe a livré au roi la cassette. Tartuffe vient assister à l'arrestation, mais c'est lui qu'on arrête. Le roi a reconnu l'escroc recherché par la police. Orgon, pardonné par le roi, se jette à ses pieds, Mariane épousera Valère.

La politique religieuse de Louis XIV se heurtait aux **jansénistes**, mais il devait aussi tenir compte de l'influence du **parti dévot**, qui s'était formé sous Louis XIII. Peu favorables à l'indépendance que Louis XIV prétendait garder à l'égard du pape, les dévots n'approuvent pas non plus la vie privée du Roi. Une partie d'entre eux s'étaient affiliés à la **Compagnie du Saint-Sacrement**, fondée en 1627, groupant des laïcs et des religieux, parti appuyé par la reine mère.

Molière avait déjà eu des difficultés avec cette Compagnie, en 1643, Olier, curé de saint Sulpice avait lutté contre l'illustre théâtre.

Déjà dans la querelle de l'Ecole des femmes, Molière avait été dénoncé comme un impie bon pour le bûcher. Dom Juan représenté en 1665, en pleine crise du Tartuffe, donna aux dévots de nouvelles raisons de s'insurger. La pièce fut retirée après 15 représentations.

Anne d'Autriche meurt en 1666 et la Compagnie est dissoute : Molière avec l'appui du roi triomphe des dévots. Reste à affronter les critiques ;

En effet le personnage de Tartuffe présente plus d'un trait qui coïncide avec les dévots : activités charitables, machinations, captation d'héritage, ..

On reproche à Molière les procédés employés pour parodier l'austérité.

Intentions de l'auteur comme pour ses autres pièces : « [corriger les vices par le rire](#) »

Dans la préface : 1669 : « [si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y aura de privilégiés](#) »

Mais l'hypocrisie de Tartuffe se cache derrière le voile de la religion : question dès 1664 : Molière n'attaque-t-il pas la vraie dévotion sous couvert de dénoncer la fausse ? dans la pièce seul homme de bien : Cléante, modèle d'une religion différente, tournée vers la bienfaisance et surtout la discrétion. Personnage qui symbolise l'équilibre entre les aspirations élevées et la vie sociale. Cléante serait-il le porte-parole de Molière ou simplement un contre-équilibre positif à Orgon et Tartuffe ?

Les invraisemblances : L'épisode de la cassette, l'attitude du Roi qui pardonne et celle d'Orgon qui soutient Argas, un ennemi du roi.

Esthétique de la concentration : Entrée en scène du personnage principal : au 3^{ème} acte et pas avant. Jusqu'à lors on en entend simplement parler par les autres personnages : cependant : valeur dramatique de cette entrée tardive : on attend deux actes ce personnage qui soulève tant de querelles.

Opposition fondamentale entre les instincts de Tartuffe que Dorine décrit : « [Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille](#) » et son attitude apparente, premiers mots à son entrée en scène : « [Laurent serrez ma haine avec ma discipline](#) » : mise en évidence de sa contradiction essentielle.

Nécessité du grossissement dramatique, mais le personnage garde sa dimension humaine. sensualité qui se révèle à l'égard d'Elmire, et dans sa gourmandise.

Idem pour Orgon : homme sage et parfois courageux, ainsi est-il esquissé par Molière. Il garde la cassette parce qu'il considère plus les devoirs de l'amitié que ceux des citoyens.

Cependant depuis la rencontre avec Tartuffe : personnage fanatisé, capable des pires cruautés : envers Mariane et Damis. Folie à caractère obsessionnel donne l'impulsion à tous ses excès. Obsession de la dévotion fixée par Tartuffe a mis à jour ces mouvements impulsifs. Orgon prend place parmi les **pères de comédie** dont la faiblesse de caractère est aussi dangereuse pour leur entourage que le pire des vices : cf. aussi le père des Précieuses ridicules : Gorgibus.

Le comique dans Tartuffe :

En 1669 : succès comique : cf. : lutte entre Orgon et Dorine, bastonnade promise à Damis, le rôle de la mère d'Orgon d'abord joué par un homme appartient aussi à la farce, de même que la scène où Orgon se tourne alternativement vers Damis pour l'injurier et vers Tartuffe pour lui témoigner sa sollicitude. Traits des personnages grossis par le biais de l'optique théâtrale.

Avec L'École des femmes et le Dom Juan, Tartuffe forme une espèce de **trilogie**, où Molière affronte certains préjugés avec une hardiesse qu'on ne retrouvera plus dans les pièces suivantes.

Les Jugements :

XVII : Ordonnance de l'archevêque de Paris :

« une comédie très dangereuse et qui est d'autant plus capable de nuire à la religion que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété et les expose par ce moyen aux railleries et aux calomnies continuelles des libertins »

XVIII : Voltaire : « Aujourd'hui, bien des gens regardent comme une leçon de morale cette même pièce qu'on trouvait autrefois si scandaleuse. On peut hardiment avancer que les discours de Cléante, dans lesquels la vertu vraie et éclairée est opposée à la dévotion imbécile d'Orgon, sont, à quelques expressions près, le plus fort et le plus élégant sermon que nous ayons en notre langue. »

XIX : idée en vogue que le théâtre de Molière est admirable mais pas comique : Stendhal :

Dans l'édition de Racine et Shakespeare :

« Il n'y a rien de comique à voir Orgon maudire et chasser son fils qui vient d'accuser Tartuffe d'un crime évident ; et cela parce que Tartuffe répond avec des phrases volées au Catéchisme et qui ne prouvent rien. L'œil aperçoit tout à coup une des profondeurs du cœur humain, mais une profondeur plus curieuse que riante [...] Nous sommes trop attentifs, et j'oserais dire trop passionnés pour rire. »

Même Napoléon réagit à cette pièce, en 1816 dans le Mémorial de Saint-Hélène, qui après avoir reconnu le talent de Molière et la qualité du Tartuffe, ajoute qu'il s'étonne cependant que Louis XIV l'ait laissé jouer et : « je n'hésite pas à dire que si la pièce eut été faite de mon temps, je n'en aurais pas permis la représentation »

Dom Juan ou le festin de Pierre

1665 : après l'interdiction de Tartuffe, Molière doit créer quelque chose assez rapidement, le Misanthrope n'est pas fini. Dom Juan est un héros en vogue, plusieurs pièces, toutes intitulées le festin de Pierre avaient connu le succès.

Première représentation du Dom Juan de Molière, en février 1665 : succès mais dès la seconde représentations, certaines répliques sont coupées par l'auteur lui-même. Succès de la pièce puis arrêt après deux mois. Pas d'interdiction officielle mais probablement une demande discrète, car les dévots se sentant encore attaqués surtout dans le cinquième acte qui vise directement les détracteurs du Tartuffe, avaient encore gagné.

Molière abandonna la pièce et ne la fit jamais publier.

Dom Juan fut publié pour la première fois en 1682 par les soins de La Grange et Vinot dans les œuvres complètes de Molière. Edition originale est très rare, la censure exigea des suppressions.

Résumé :

Acte 1 : Gusman, écuyer d'Elvire discute avec Sganarelle, valet de D.Juan du fait que D.Juan ait abandonné Elvire après l'avoir enlevée du couvent et épousée. Sganarelle décrit son maître : libre penseur : « grand seigneur méchant homme » et « épouseur à toutes mains ». D.Juan arrive, dit à Sganarelle être las d'Elvire, ne pouvoir s'attacher à une femme, rêvant de victoires toujours nouvelles. Il prépare une nouvelle conquête : enlever une belle durant sa promenade avec son fiancé. Elvire arrive indignée, lui reproche sa trahison. Il répond avec cynisme. Elvire menace de se venger et part.

Acte 2 : Pierrot et Charlotte, sa fiancée, sont en bord de mer : il raconte avoir sauvé du naufrage un seigneur, qui a ensuite fait la cour à une paysanne, Mathurine. Il reproche à Charlotte sa froideur. Départ de Pierrot. D.Juan arrive. C'était lui le naufragé : il fait la cour à Charlotte qui rêve de devenir une Dame. Pierrot revient, se fâche, est rossé par D.Juan. Sganarelle intervient et reçoit quelques coups. Arrive Mathurine ; elle et Charlotte se jettent mutuellement les promesses de mariage de D.Juan, qui, s'adressant tantôt à l'une et à l'autre affirme qu'elle est la seule à être aimée. Il s'esquive. Sganarelle tente de détromper les jeunes filles. D.Juan apprend que des hommes sont à sa recherche.

Acte 3 : D.Juan, déguisé en paysan, Sganarelle en médecin fuit. D.Juan démontre que la médecine n'est qu'absurdités. Il dit ne croire ni à la médecine ni au Ciel. Sganarelle scandalisé veut prouver l'existence de Dieu : échec. Un pauvre leur indique le chemin, D.Juan lui offre un Louis s'il accepte de blasphémer : refus. D.Juan lui donne la pièce par amour de l'humanité. D.Juan sauve ensuite un homme attaqué par des voleurs. C'est D.Carlos, frère d'Elvire qui a perdu la troupe de son frère, D.Alonse. D.Juan, sans révéler son identité, fait mine d'approuver leur dessein de venger leur sœur. D.Alonse arrive et reconnaît D.Juan. Ils veulent se battre ; D.Carlos persuade son frère de remettre le combat car D.Juan lui a sauvé la vie. Restés seuls, D.Juan et Sganarelle voient entre les arbres la tombe du commandeur tué par D.Juan qui, par défi l'invite à dîner, la statue accepte d'un signe de tête.

Acte 4 : Le soir même, D.Juan attend son dîner. Arrive son créancier, M. dimanche. D.Juan le complimente et l'expédie avant qu'il n'ait pu réclamer son dû. Arrive Dom Louis, père de D.Juan qui lui reproche sa conduite. D.Juan fait preuve d'impertinence. Arrive Elvire qui retourne au couvent, et implore D.Juan de renoncer au péché. D.Juan regrette son départ. Il se met enfin à table. Arrive la statue du commandeur. D.Juan l'accueille, impassible. La statue l'invite à dîner le lendemain.

Acte 5 : D.Juan annonce sa conversion à son père qui s'en réjouit, comme Sganarelle. D.Juan les détrompe, expliquant les avantages de la fausse dévotion. D.Carlos demande à D.Juan d'être fidèle à Elvire. D.Juan parle de sa conversion, déclare le mariage contraire à sa Ste vie, refuse de se battre,

mais donne quand même rendez vous à D.Carlos. Apparaît un spectre, mais D.Juan s'entête dans son mensonge. Arrive la statue du Commandeur qui entraîne avec elle D.Juan dans les profondeurs. Sganarelle resté seul réclame ses gages.

Les Sources : Première mise en scène de Dom Juan par l'espagnol Tirso de Molina, 1630 : Le Trompeur de Seville. Puis en Italie : remaniements : Cicognini puis Giliberto. En France : les premiers : Dorimond et De Villiers : pièce très violente : viols et meurtres.

Création : Rien dans le D.Juan de Molière ne laisse supposer une adaptation de l'espagnol, cependant, on trouve l'influence des modèles italiens et des emprunts à Dorimond et Villiers, notamment les éléments de l'action : statue du commandeur, paysannes, père de D.Juan, les cavaliers et surtout l'hypocrisie de D.Juan. Jamais Molière n'a tant emprunté. Mais il réussit à concilier **l'esprit de la farce italienne** et le **sombre drame de Dorimond et de Villiers**. C'est là la nouveauté. Pièce à épisodes qui s'éloigne du moule de la comédie où l'intrigue aboutit toujours au dénouement d'une situation donnée au départ. Ici, **succession d'aventures qui se juxtaposent** si bien que l'on pourrait **annuler certains épisodes sans que soit détruite la signification de l'ensemble**. Technique qui n'est pas nouvelle : c'est celle de la **tragi-comédie et du théâtre « irrégulier »** que les **doctes** s'acharnent à discipliner. Molière reste tout de même fidèle à des lois générales de composition. Sacrifice de l'unité de lieu ainsi que celle de temps (2 jours), cependant il a cherché à resserrer le temps au maximum : le commandeur est déjà mort au début de la pièce, et l'épisode Elvire est déjà terminé.

Donc : grande liberté de composition autour d'une trame bien solide. Suite de tableaux d'une ingénieuse variété : pièce très différentes des autres. Molière ne sacrifie rien de l'héritage de ses prédécesseurs : ni le tragique, ni le romanesque, ni le comique, ni le bouffon, ni la farce, ni le merveilleux. Mélange baroque. Molière atténue les violences, contrairement à la **bienséance** et qui transformeraient la pièce en drame. Assez d'éléments comiques pour que la pièce soit baptisée : comédie. Le mélange donne à la pièce une résonance étrange.

La réception : très bonne au niveau du public qui s'était déjà habitué au personnage, très en vogue à l'époque. Les dévots attaquent la pièce à cause du dernier acte où ils sont directement visés : Dénonciation de la fausse dévotion et de l'hypocrisie comme dans Tartuffe. Pourtant ils s'étaient tus pour Dorimond et Villiers qui les raillaient aussi. Molière est coutumier du fait, déjà en 1643, l'illustre théâtre est expulsé de la paroisse de Saint Sulpice.

Le comique : variété de comique comme dans les autres pièces : Bouffon avec Sganarelle, Cocasse : Les paysans, Gauche : M. Dimanche + comique de mots, de gestes, de situations + quelques effets de farce : soufflet destiné à Pierrot, reçu par Sganarelle. Mais rire épisodique, car bcp de personnages appartiennent au tragique. Alternance scènes drôles / scènes sérieuses qui brise la progression tragique que produiraient les apparitions successives des héros tragiques. On rit de Sganarelle et jamais de D.Juan ; la présence du valet rend drôles les scènes où apparaît D.Juan, soit presque toutes. La Dernière : Sganarelle réclame ses gages. Divorce entre la moralité et le comique : celui qui est puni n'est pas celui qui fait rire comme dans les autres pièces.

Le Style : conditionné par le caractère singulier de la pièce. Première grande pièce en prose de Molière : langue savoureuse que l'on retrouvera dans l'Avare et le Bourgeois Gentilhomme. Virtuosité d'un prosateur qui joue avec tous les **registres du style** et l'on peut noter que les perso. nobles sont très proches du style tragique : il y a du sublime dans les exhortations d'Elvire, de la grandeur dans Dom Louis, le père. Aucune vulgarité chez D.Juan, et certaines de ses tirades sont marquées du ton aristocratique qui convient aux grands. Effet de contraste avec le patois des paysans et le galimatias de Sganarelle. Diversité de style qui ne

rompt pas l'unité de l'ensemble, mais elle distingue bcp D.Juan des autres comédies de Moliere.

Tous ses personnages sont des originaux qui ont en commun : une obsession : noblesse pour M. Jourdain (Le Bourgeois G), orgueil pour D.Juan, argent pour Harpagon (L'Avare), pitié pour Orgon (Tartuffe), Etc...Peinture des obsessions, qui isolent le personnage et le rend insensible à ce qui n'est pas son idée fixe. Obsédés par leur extravagance, ils perdent toute lucidité :

« castigat rirando mores »

: (châtier) corriger les mœurs par le rire

Apologie du juste milieu et de la raison : Cléonte, Cléante...Création pour chaque personnage d'un langage adapté : pour obtenir une parfaite imitation de la vérité humaine. Pas de morale sinistre : cf. : comédies ballets : Le Bourgeois gentilhomme (1670)
Le malade imaginaire (1673)

Connaissance de la nature humaine : cadres, mœurs, ridicules : assimilation : reproduction : pour :

« entrer comme il faut dans le ridicule des hommes »

inspiration particulière : l'hypocrisie : « vicieuse imitation de la vertu »

Réalisme psychologique qui fait la complexité des personnages tandis que les personnages de la farce étaient des types traditionnels, des caractères immuables. Traits et attitudes humains à des personnages qui restent malgré tout des bouffons.

La Comédie-ballet : nés des divertissements de cour de Louis XIV qui danse avec ses princes dès 1651, sur des pièces composées spécialement pour eux. Moliere y participa pour la première fois en 1661 avec l'Avantissement des Fâcheux puis contribua toujours aux divertissements. 1664 : Le mariage forcé, musique de Lully où le roi danse en costume d'égyptien, puis La Princesse d'Elide.

1665 : L'Amour médecin

1667 : Pastorale comique puis Le Sicilien

1668 : Georges Dandin

1669 : Monsieur de Pourceaugnac

1670 : Les Amants magnifiques , puis le Bourgeois Gentilhomme

Moliere s'efforce dans toutes ces pièces de lier autant que possible les divertissements à l'action.

Le Bourgeois Gentilhomme (1670) est écrit par Moliere à la demande du roi pour les fêtes de Chambord. Musique de Lully qui règle aussi les danses. La cérémonie turque qui clôt l'acte 4 est alors d'actualité. En novembre 1669, un envoyé du Sultan Mahomet IV était reçu à la cour, et devant tout le faste déployé par le Roi se montrait dédaigneux . Vengeance de Louis XIV qui réclame que des turcs apparaissent sur scène pendant la comédie. D'ailleurs les « turqueries » sont alors à la mode, ex : 1672 : Racine : Bajazet : qui se déroule à Constantinople dans un sérail.

Peinture satirique des mœurs du temps qui se révèle très cruelle. En effet, la bourgeoisie prend alors de l'importance. Sous Louis XIV, les financiers et les commerçants ont fait fortune. Ces bourgeois enrichis veulent sortir de leur condition et acquérir des titres de noblesse. (ce qui

leur éviterait de payer la Taille, impôt très lourd pas payé par les nobles). La Bruyère dans Les Caractères raillent ces mêmes bourgeois prêts à payer cher leur noblesse et utilisant comme armoiries les dessins des enseignes des boutiques tenues jadis par leurs parents.

La détresse financière de l'état l'oblige à vendre des lettres de noblesse. Par ailleurs, l'usurpation simple est aussi un bon moyen de s'ennoblir, Molière en parle dans L'Avare et dans l'Ecole des femmes. Abus tellement répandu que des recherches sont entreprises, en 1661, 1666, 1668 pour démasquer les usurpateurs. Mais les bourgeois veulent plus : ils veulent la noblesse de race, être gentilshommes et ils se font faire des lettres de réhabilitation pour faire remonter loin leur noblesse et se font fabriquer des arbres généalogiques. Alors, le titre de la pièce prend son sens, et M. Jourdain qui préférerait avoir perdu deux doigts et être né Comte ou Marquis. Tandis que la bourgeoisie poursuit son ascension, la noblesse est en pleine régression. Elle s'est beaucoup appauvrie. La passion du jeu fait des ravages. Les nobles vivent d'expédients, d'emprunts aux bourgeois (cf. : M. Jourdain et Dorante) et de mariage avec les grandes fortune bourgeoise : cf. : les Filles du Père Griot

La comédie de Molière tire sans aucun doute sa matière de l'observation directe, plus quelques emprunts, ex : la scène de couronnement de Jourdain en Mamamouchi serait tirée de : La Vraie histoire comique de Francion par Charles Sorel, le comique de la langue turque serait inspiré de Rotrou : La Sœur.

Résumé :

Acte 1 : Conversation entre un maître de musique et un maître à danser à propos de leur client : M. Jourdain qui semble sans goût ni culture. Celui ci entre en scène et illustre le tableau : il joue à l'homme de qualité.

Acte 2 : Leçon du maître à danser puis celle du maître d'armes : bientôt dispute des maîtres qui affirment tous la supériorité de leur art. Le maître de philosophie arrive et prêche le calme puis s'empare à son tour et se bat avec eux. Le Maître de philosophie propose à M. Jourdain un ambitieux programme mais M. Jourdain refuse. Le maître de philosophie accepte finalement de lui enseigner l'orthographe. Le maître tailleur apporte à M. Jourdain un habit que les garçons tailleurs lui font revêtir en musique.

Acte 3 : Le voyant ainsi travesti , la servante de M. Jourdain, Nicole, se met à rire. Mme Jourdain reproche à son mari son accoutrement. M. Jourdain tente vainement de les impressionner en imposant devant elles sa science toute neuve. Dorante, gentilhomme sans scrupules qui doit beaucoup d'argent à Jourdain arrive et lui extorque une nouvelle somme, puis s'entretient avec M. Jourdain de la marquise Dorimène dont ce dernier est épris. Cléonte est amoureux de Lucile, la fille de M. Jourdain : après un bref malentendu les jeunes gens se réconcilient et Cléonte demande la main de Lucile à M. Jourdain. Refus catégorique car Cleonte est roturier. Dorimène est invitée par Dorante à un concert et à une collation qu'elle croit offerts par lui mais qui sont en fait payés par M. Jourdain.

Acte 4 : Retour inopiné de Mme Jourdain au milieu de la fête : ses reproches dignes et mesurés à son mari provoquent le départ de Dorimène et Dorante. Covielle, valet de Cléonte, se déguise et aborde M. Jourdain en lui affirmant que le fils du Grand Turc souhaite épouser sa fille et s'apprête à lui décerner le titre de Mamamouchi. M. Jourdain reçoit docilement les insignes de cette dignité au cours d'une cérémonie burlesque.

Acte 5 : M. Jourdain en costume de Mamamouchi provoque l'affolement de sa femme et reçoit les compliments ironiques de Dorante et de Dorimène. Lucile et Mme Jourdain refusent ce mariage puis se ravisent quand elles reconnaissent Cléonte dans le fils du Grand Turc. Mariage de Lucile et Cléonte, ainsi que celui de Dorante et Dorimène seront célébrés dès l'arrivée du Notaire.

Intrigue bâtie en fonction du personnage : tous les aspects ridicules du bourgeois. Les deux premiers actes sur le modèle d'une revue : devant Mme Jourdain défilé des maîtres exploitant tous sa passion de la qualité. L'intrigue n'apparaît qu'au 3^{ème} acte, tourne à la mystification au 4^{ème} et à la farce au 5^{ème}.

Stratagème du dénouement heureux : les ballets dissipent l'in vraisemblance du dénouement.

Peinture de la Bourgeoisie, de la noblesse de cour (Dorante et Dorimène) et de la province (servantes et laquais). Molière laisse à chacun son langage.

La formule magique pour convaincre M. Jourdain : Les gens de qualité...

Mme Jourdain : apologie du juste milieu, cf. : Cléante dans le Tartuffe

Procédés farcesques : scène de ménage : traditionnelle.

Femme digne dans la trahison, époux ridicule dans le mensonge. Comique de mots quand M. Jourdain s'emporte et se laisse aller à parler comme le contraire du gentilhomme. Le héros est ici un bouffon. Le déguisement.

L'Esthétique de Proust :

La genèse de A la recherche du temps perdu : résultat d'un travail original de recherche d'écriture. Désir de résistance aux modèles anciens qui passe d'abord par leur imitation. 1^{ère} ébauche : Jean Santeuil : roman à la p3 dont Proust ne sera vraisemblablement pas satisfait. Déception par rapport au roman d'apprentissage, Jean Santeuil déçoit Proust dans sa linéarité.

En 1908 : les Pastiches

1909 : Contre Sainte-Beuve

Dans le Figaro, Proust fait paraître les Pastiches : « A la manière de » qu'il réunira en volume en 1919. Il part d'un fait divers : en 1907 un escroc s'appelant Lemoine se vantait de fabriquer des diamants synthétiques, il voulait escroquer une compagnie minière. Le procès est relaté dans les journaux. Proust met en scène ce procès et ce Lemoine, à la manière de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, etc...

Les Pastiches : Sorte de Panthéon des modèles d'écriture de Proust., il s'agit d'une critique en action. Il a voulu se purger des vices naturels de l'idolâtrie et de l'imitation : c'est une sorte de Catharsis personnelle, une stratégie vers la recherche de soi.

Chez Flaubert, Proust privilégie : L'Education sentimentale, œuvre qui à l'époque était loin d'avoir le statut de grand roman moderne, le public privilégiait plutôt Madame Bovary.

2^{ème} pastiche : critique de la critique : Flaubert commenté par Sainte-Beuve. Écriture de Sainte-Beuve très complexe. Méthode de Sainte-Beuve : faire un contre exemple de ce qu'il ne faut pas faire. De plus prétention de Sainte-Beuve à la morale, et se plaît à prendre l'auteur en flagrant délit d'inexactitude.

Proust : phénomènes de connivences culturelles : la plasticité de l'écriture proustienne, sa capacité de mimétisme, jusqu'à se mouler dans l'écriture d'un autre..

Cependant : danger de cette plasticité : abolir une écriture personnelle : les Pastiches ne seront qu'un moment, qu'une activité d'écriture thérapeutique.

Contre Sainte Beuve 1909 : (Cf. poly)

Critique de la méthode de Sainte-Beuve qui confond l'homme et l'œuvre.

Le texte de départ de la Recherche : découverte de la P1 : fusion d'une réflexion méthodologique critique et d'éléments narratifs affectifs, cette fusion est à établir. De plus entreprise esthétique à articuler sur une narration.

La théorie des deux « moi » que Proust oppose à la critique biographique : moi apparent et moi profond.

Charles Mauron élabore une théorie du « mythe personnel » décelable par le lecteur à la suite de la superposition des différents textes : Des métaphores obsédantes aux mythes personnels
Rechercher dans l'inconscient du texte la trace du moi de l'auteur.

Projet de la Recherche du temps perdu : la société et le moi

Le temps retrouvé : vraie vie, la littérature étant désormais le seul élément de survie : vocation. Travail sur soi-même que l'on fait en écrivant.

Ce que Sainte Beuve écrit sur Stendhal : (Cf. poly) Désaccord de Proust

L'effort, l'occupation littéraire est fondamentale à la découverte d'un autre moi ; ce travail ne peut être appréhendé, même pas à l'aide d'informations extérieures, de conversations ou de témoignages : telle était la méthode de Sainte Beuve.

Travail d'écriture : importance de la solitude : cellule isolée, chambre. La réclusion dans un lieu est parallèle à l'excellence de l'inspiration littéraire.

Dès le début de l'œuvre de Proust : « Longtemps je me suis couché tôt »

Sur Flaubert : notion de vision qui passe par l'invention d'une forme, d'un langage nouveau.
Cf. : poly.

La quête d'un autre moi (cf. Combray) épisode de la petite madeleine qui amène la résurrection intégrale du passé. Mémoire involontaire qui se trouve dans notre conscience à l'état latent et qui peut se révéler dans une espèce d'invasion. Cette mémoire est insoupçonnable et insoupçonnée , elle provoque une surprise intérieure. Ecrire pour fixer ces vertiges. Récupération d'une totalité en fuite qui ne se fera que par l'écriture.

Deux itinéraires ; celui du narrateur et celui de Swann, son double en quelque sorte. En tout cas il remplit la fonction de double mais, double incomplet, il tient un rôle repoussoir par rapport au narrateur, car Swann ne passera pas au stade supérieur de la création tandis que le narrateur oui. La réappropriation de soi est ici programmée, elle nécessite un travail actif. Refus du monde et de la découverte des cercles sociaux qui apparaissent comme un parcours de dégradation. Le monde comme quelque chose de mortifère. Il faut mourir au monde pour renaître à l'écriture.

L'idéalisme s'incarne dans la phrase musicale de Vinteuil.(voir poly) Supériorité du monde des idées par rapport au monde réel disqualifié par le mensonge des apparences. Seule chance d'immortalité passe par l'art, l'art qui transcende toutes les dégradations humaines. Pour Proust, pas de différence entre la musique, la peinture et la littérature. Elles sont toutes les trois les manifestations de la supériorité de l'art sur la vie.

Cette phrase musicale sera un élément qui poussera le narrateur à la création tandis que Swann restera en admiration. La sonate de Vinteuil apparaît comme le catalyseur d'une vocation esthétique. Sorte de salut par l'art . Art comme antidote à la dégradation du vécu.

Dans le Temps retrouvé : révélation de la vocation d'écrivain chez Marcel : « [la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la vraie vie, c'est la littérature](#) »

Proust est contre le réalisme parce que l'écrivain doit aller au bout de lui même : c'est une véritable exigence éthique. Revendication de la métaphore : revendication d'une écriture très métaphorique et refus d'une écriture très exactement référentielle.

La notion de symbolisme.

Symbolisme : notion qui éclate, fusion des arts :

Biblio :

Guy Michaux : Message poétique du symbolisme, Nizet, 1947

A.M. Schmidt : Que sais-je ? PUF : Le Symbolisme.

Bertrand Marchal : Lire le symbolisme, Dunod, 1993

En 1886, dans le journal Le Figaro qui est le lieu de publication de toutes les querelles littéraires : Manifeste du Symbolisme, par Jean Moreas : c'est là qu'apparaît la première revendication officielle du terme en tant que nouvelle école.

1885 : Mort de Victor Hugo

1884 : texte capital : Huysmans : A Rebours ; personnage de Des Esseints, sorte de prototype de la décadence.

1886 : publication de textes de Rimbaud alors qu'il a cessé d'écrire dans une revue : La Vogue : Les Illuminations et Une Saison en enfer

1885 : Zola : Germinal ; symbolisme née en réaction violente contre le naturalisme, représentée par les écrivains de Medan...

Réaction contre l'esthétique naturaliste, littérature dépourvue d'échappatoire idéaliste, littérature du document, du déterminisme. Cf., chez Zola, les expériences médicales de Claude Bernard.

Un certain nombre d'auteurs revendiquent l'idéalisme, et opposent l'imagination aux documents : prônent le recours au rêve.

Symbolisme remet en question une notion fondamentale : celle du récit. Le roman est soumis au référent, **le symbolisme manifeste le désir d'une littérature autonome, anti-référentielle.**

1886 : IIIème République

1867 : Mort de Baudelaire

1883 : Mort de Wagner

1880 : Mort de Flaubert

Dans les années 1870, une seule école : **le Parnasse** et une revue : Le Parnasse contemporain : une poésie dédiée à la perfection formelle. Culte de la beauté qui fait du poème un objet, contre le romantisme et l'excès.

Lyrisme suggestif : Théophile Gautier

Leconte de l'Isle

Théodore de Banville

Le symbolisme s'insurge aussi contre le **Parnasse**, lui reproche le culte trop exclusif de la forme, et le manque d'ambition poétique : double rejet du symbolisme qui considère que le roman doit être exclu de la littérature et que le Parnasse a une conception étroite et limitée de la poésie.

1870 : Mort de Lautréamont : un an après, publication des Poésies et des Chants de Maldoror.
En 1886 : Jules Laforgue a 26 ans, Mallarmé a 44 ans, Verlaine en a 42 et Rimbaud a 32 ans.
Claudel n'a que 18 ans, Gide en a 17, Valéry : 15 ans, comme Proust.
La fin du symbolisme en tant qu'école dans les années 1885, 1895 : pointe en 1899.

Les œuvres :

Rimbaud : les Illuminations, Une saison en enfer

1887 : Poésies de **Mallarmé**

Gustave Kahn : les Palais Nomades

1888 : **Emile Verhaeren**

1889 : Serres Chaudes : **Maeterlinck**

La princesse... : thème symboliste

Les Aveugles

1892 : Pelléas et Melisande : archétype du thème anti-naturaliste

Représenté en 1893, une seule représentation

1890 : **Claudel** : Tête d'Or, 1893 : la Ville

1891 : **A. Gide** : Le traité du Narcisse : narcissisme est le mythe privilégié des symbolistes

1896 : **A Jarry** fréquente le milieu symboliste : Ubu Roi : esthétique théâtrale anti-naturaliste

1899 : édition posthume des Poésies de Mallarmé

les revues : La revue wagnerienne, février 1885

la revue indépendante, novembre 1886

Reflux du symbolisme dans la dernière décennie du siècle, ex : Jean Moreas, auteur du manifeste du symbolisme va changer d'étiquette en 1891 et se faire le défenseur d'une nouvelle école : Ecole romane qui prend la défense de la clarté méditerranéenne, de la clarté française contre les brumes nordiques. Pour lui le symbolisme est mort en 1899 et l'école romane représente le terreau esthétique d'un nationalisme français.

Evolution des jeunes, Gide et Valéry vont se dissocier d'un certain nombre de points.

1896 : polémique entre **Proust** et **Mallarmé**, dans la « Revue blanche » Proust écrit : « Contre l'obscurité » où il attaque l'hermétisme de certains poètes symbolistes. Mallarmé lui répond dans le « Mystère de la lettre »

Gide : Les nourritures terrestres : exaltation de la vie contre l'aphorisme de **Mallarmé** : « [la chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres](#) »

Verhaeren va s'intéresser au monde social

Maeterlinck va s'occuper de l'existence concrète et de la nature : Vie des abeilles : 1901

Intelligence des fleurs, 1907

1896 : mort de Verlaine

1898 : mort de Mallarmé

succès du mot **symbole** : mot grec revenu en français par l'intermédiaire du latin médiéval. Dans le sens courant le symbole est une variante de l'image. relation de comparaison : « ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique » ex : Colombe, symbole de la paix

Symbole rend plus facile la compréhension d'une abstraction : Utilisation d'un objet pour faire saisir un abstrait. Concrétisation d'une réalité : mystique, ésotérisme

Dans la religion chrétienne, la colombe est aussi symbole du saint Esprit : variante combinée du signe et de l'image.

Perspective idéaliste qui consiste à trouver derrière le réel un arrière monde de façon plus ou moins claire ou transparente, pouvant s'incarner dans les mots qui fixent les images. Processus proche de l'allégorie. esthétique et poétique de la suggestion par rapport à la représentation fidèle. Existence d'une conscience d'un moi comme lieu de perception du réel, qu'il est important de ne pas éliminer lors de l'écriture. La métaphore est privilégiée, réhabilitation du mythe, des histoires exemplaires : le mythe dans son efficacité poétique : ex : Wagner et le mythe de Tristan et Iseult pour parler d'amour. Pour parler de la sexualité et de ses perversions : mythe de Salomé : la danseuse qui réclama la tête du prophète.

Cf. : Poly :

Correspondances, Baudelaire : sources :

Baudelaire parle de la théorie des correspondances à propos d'Hoffmann et de Poe. La source théorique de Baudelaire : Swedenborg, philosophe scandinave, théoricien des analogies ciel / terre. Pas de hiatus entre les êtres terrestres et les êtres célestes

La synthèse aboutit à une ténébreuse et profonde unité.

Baudelaire : correspondances horizontales : relation entre des sensations différentes : synesthésie.

correspondances verticales : relation d'analogie motivée entre les sensations proprement dite.

Sujet sur le théâtre :

Dans sa lettre modérée sur la chute et la critique du « Barbier de Seville », Beaumarchais écrit : « un vieillard amoureux prétend demain d'épouser sa pupille, un jeune amant plus adroit le prévient et le jour même en fait sa femme à la barbe et dans la maison même du tuteur. Voilà le fond dont on eut pu faire avec un égal succès une tragédie, une comédie, un drame, etc...L'Avare de Molière est il autre chose ? Le genre d'une pièce comme celui de toute action dépend moins du fond des choses que des caractères qui la mettent en œuvre »

Selon Beaumarchais le genre serait déterminé par les personnages : rappel des stéréotypes, personnages du théâtre antique. Problématique difficile, il s'agit d'établir des critères d'identification du genre : ex : rivalité du père et du fils autour de la même femme. Probablement ni le sujet ni les personnages ne font le genre, c'est la façon dont l'auteur traite le sujet qui fait le genre. Infinité de traitements possibles pour un seul et même sujet. Pas de réel critère d'identification des genres, aucune discrimination possible.

Introduction : La citation s'inscrit dans un épisode de l'histoire littéraire : la critique du barbier ... : réponse de Beaumarchais. Toujours le théâtre est le lieu le plus manifeste des tempêtes littéraires. Beaumarchais sera critiqué pour avoir proposé une nouvelle forme de comédie. Jusqu'ici le public a ses références : Molière : classique pour la comédie. Pour Beaumarchais, le caractère a un rôle prépondérant dans la définition d'un genre.

I : Point de vue de Beaumarchais : équivoque des caractères

II : Equivoque de l'action

III : Les genres

I : Equivoque des caractères :

A : Personnages et ton : tel personnage implique t'il telle tonalité et tel genre.

1) **Types et traditions** : types théâtraux remontent aux origines classique : **le Barbon, la Soubrette**.

Mais ces personnages dans un genre donné peuvent se rencontrer dans un autre genre. Le héros comme personnage type de l'épopée peut aussi en sortir.

2) **Ton et société** : lorsque le personnage représente un type social, entraîne t'il l'œuvre dans un genre donné ? L'unité de ton implique que les personnages parlent en style sublime dans la tragédie, et donc ne peuvent être que Princes. La médiocrité du style de la comédie : personnage normalement bourgeois. Critère qui vient d'**Aristote** : personnages supérieurs : tragédie et épopée. Personnages inférieurs : comédie, parodie. Répartition des perso. en genre en littérature aussi.

3) **Le problème du style** : au delà du discours, le style de l'auteur. C'est toujours l'écrivain qui parle. Cf. : les personnages de **Marivaux** ont le style de Marivaux. Id chez **Balzac** malgré les tics de langage de ses personnages. Id chez **Proust** malgré leurs tics stylistiques. Ecrivains ont leurs styles propres, même au théâtre. Pas de typologie ni sur perso. ni sur sociologie, ni sur discours.

B : Personnages et genres littéraires : point de vue de Beaumarchais, choix d'un protagoniste « machiniste » gai et drôle > pièce drôle. Importance du personnage par rapport à l'intrigue.

1) **Le machiniste** : « celui qui tire les ficelles » : ex : **Figaro** ou **Scapin**, tous deux espiègles et gais, donnent cette tonalité à la pièce, ex : **Sganarelle** dans Dom Juan.

2) **Insuffisance de ce critère** : **Tartuffe** n'est ni drôle, ni ridicule pourtant la pièce est une comédie. Un personnage peut être sérieux mais traité avec ironie : ex : **Julien Sorel**.

3) **La pulvérisation du personnage** : notion de machiniste comme perso. central, pour le théâtre et le roman est pulvérisée. ex : **Don Quichotte**, les **Thibault**. Cette notion n'est plus pertinente.

C : Equivoque des caractères :

- 1) La psychologie : **Le barbon, Arnolfe, Bartholo** : sentiments identiques chez caractères différents ou sentiments différents chez caractères identiques. Ex : **le libertin : Dom Juan, Valmont** ...pas de liaison claire entre psycho et caractère.
- 2) Le caractère serait il un type ? : même type de personnage avec caractères différents : **l'ambitieux, Rastignac, Mc Beth** mais pas la même psychologie. **L'Hypocrite, Tartuffe, Julien Sorel...L'avare : Harpagon, Grandet...**
- 3) Caractère = comportement ? : comportements souvent distincts chez un même caractère d'une œuvre à l'autre. un type de caractère n'induit pas un type d'action.

II Equivoque de l'Action : s'il est vrai que le genre ne dépend pas du caractère alors peut être dépend il de l'action ?

A : Le sujet genre : y a t'il une spécificité générique des thèmes. Telle situation implique t'elle forcément tel genre.

- 1) certaines thématiques sont virtuellement mieux accordées à tel genre : thème lyrique : foi, Amour, fuite du temps.
- 2) Un même thème peut donner lieu à différents traitements : roman , tragédie. Certains écrivains ont pu transposer sur scène leurs œuvres narrative, ex : **Giraudoux**. Ex : satire de la guerre : **Aristophane : Lysistrata, Pantagruel : Rabelais, Chartreuse de parme : Stendhal** ou encore **Celine : Voyage au bout de la nuit**.

B : Le Dénouement, l'issue :

- 1) Si ce n'est pas le sujet qui est déterminant peut être est ce le dénouement ?
- 2) Rappel de la perspective classique : distinction tragédie et comédie, fin tragique ou fin positive. délimitation théorique, mais les écrivains s'en moquent : ex : Tragi-comédie : finit bien.
- 3) Le dénouement n'influence pas le genre : ex : **Ruys Blas** : drame romantique, dénouement d'une tragédie. **Bérénice** : tragédie mais personne ne meurt. **Mithridate** : tragédie mais fin heureuse, **Dom Juan** : comédie mais fin tragique.

C : Le cadre des genres : mise en œuvre du sujet

- 1) Nature du cadre : Certes le cadre du déroulement intervient très souvent dans l'établissement du genre. La tragédie : le cadre est dépouillé, pourtant : **Le roi se meurt**, Ionesco. Le fait d'insérer l'action d'une façon concrète dans une société donnée nous éloigne de la tragédie. Plus c'est matériel, plus c'est trivial, plus c'est comique. Le cadre historique n'est pas déterminant non plus, ex : **Notre Dame de Paris**. Le cadre n'est donc pas un critère.
- 2) Dimension du cadre ? : les unités : espace du théâtre impose des contraintes. Au théâtre le cadre est forcément restreint. Cependant certains romans se passe dans une seul pièce et certaines pièces de théâtre ignorent les contraintes scéniques: **Le soulier de satin**. Hugo : **Hernani, Ruys Blas** : impossibilité de les mettre en scène. Seuls les romans peuvent être des fresques mais pas nécessairement : **la Modification** (24 heures) Michel Butor ou **Le Neveu de Rameau** , Diderot (une seule pièce). Donc la dimension du cadre n'est pas un critère.
- 3) Le rôle du cadre : importance que l'auteur estime devoir lui donner. **Balzac** : cadre plus important que les personnages, **B. Constant : L'Adolphe**, le cadre n'a aucune importance. **Proust : la Normandie**, importance des lieux. A l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur ou d'un même genre le cadre a ou n'a pas d'importance. ex : **Lorrenzaccio** et **Les Caprices de Marianne**. Au 20è, cela semble important mais pas au 17è. le cadre n'est pas un critère.

D : Le fond des choses : qu'est ce que l'action ?

- 1) action = schéma de situation ? : la situation fait elle le genre : Pénélope : **Odysée** : Homère. Pauline : **Polyeucte** : Corneille. Deux genres différents , deux schémas semblables. ex : **Mithridate**, ex : **la Symphonie pastorale**. L'action n'est pas un critère.
- 2) Schéma d'intrigue : le motif du quiproquo se retrouve dans différents genres. Le motif de la ressemblance aussi. Donc ce schéma n'est pas un critère.
- 3) Critère de la mise en œuvre : données toujours identiques, chaque écrivain en fait ce qu'il veut.

III : Les équivoques des genres : pas de critères universels de distinction.

A : Spécificité des genres : critère aristotélicien selon le mode de l'énonciation. genre narratif, le poète parle en son nom propre. Genre théâtral : les personnages parlent au nom de la poésie

- 1) Critère de langue : distinction fondamentale chez les classiques. A l'origine : prose et poésie. Critère de peu de valeur ; comédie en vers ou en prose. Le critère du niveau de langue est déjà plus valable.
- 2) Critère de forme : caractéristiques formelle : pas de genre pur, tout est mélangé. Au théâtre il y a de la narration. Il y a des dialogues dans presque tous les romans.
- 3) Hétérogénéité des critères : ex : **Tomachevsky**, 1925 : critère thématique : le roman policier, critère énonciatif : le dramatique, le narratif., critère historique, critère tonal : tragédie, comédie. Aucune classification stricte et définitive n'est possible.
- 4) Genre au 20è siècle : plus aucun sens

B : Phénoménologie : cf. : **Emile Staiger : les concepts fondamentaux de la poétique**.

Chaque genre a une certaine manière de dire qui renvoie à une manière d'être. on renvoie la typologie formelle à une anthologie. Ex : la poésie lyrique approche profonde du sentiment et de l'événement : proche de l'être. Elégiaque / épidectique : position de la conscience est celle d'une réconciliation avec le monde. Genre dramatique quand l' »'être est tendu vers qqch.

C : le mythe du genre :

- 1) manie du classement : cf. : **Descartes : Discours de la méthode**, 1637. Cf. : taxinomie : **Aristote**. Les romantiques critiquent cette classification, ils sont pour le mélange. Rationalité descriptive qui est le fait des discours paralittéraire : fonction pratique de la classification : opératoire. Pas de fondement théorique.
- 2) Fondement historique des genres : Evolution des genres dans l'histoire littéraire. Pas de définition par caractères fixes puisque évolution :cf. : **Tynianov : De l'évolution littéraire**. La définition d'un genre ne se conçoit que dans un cadre synchronique : à un moment donné. L'évolution risque de donner la même étiquette à des genres qui n'ont plus rien à voir.

Le Récit.

I : Définition du récit : le terme de récit recouvre différentes réalités, au moins 3 :

- acte de raconter
- le type de texte qui en résulte
- le contenu

ex : le récit de **Téramène** dans **Phèdre** désigne ces 3 réalités en même temps.

Gérard Genette propose des noms différents pour les trois. Il réserve le terme « récit » à l'énoncé narratif qui relate les événements. Il réserve le mot « histoire » à la succession d'événements faisant l'objet de l'énoncé et propose « narration » pour l'acte de raconter.

Autres distinctions : fictif / non fictif :

- fictif : épopée, fable, fabliaux, + différents types de romans : nouvelle, conte. Attention dans le texte théâtral, il y a des récits. Le récit n'appartient pas seulement au roman.
- Non fictif : récit historique, journalistique, scientifique, récit de vie, autobiographie.

Autres distinctions : Oral /écrit : La transmission orale du récit concerne une part importante de la littérature.

Prose / Vers : Genre très large qui admet de multiples réalisations et donc très difficile à définir. On peut tenter une définition par opposition.

Opposition discours / récit :

E. Benveniste : opposition importée de la linguistique dans les études littéraires. Discours : modalité de la parole caractérisée par la présence de l'énonciation. Cette présence est portée par des marques :

- pronom personnel : 1^{ère} personne ou 2^{ème} personne.
- Marques spatio-temporelles : adverbes de temps, lieu, utilisation des temps du verbe. Discours majoritairement au présent.

Par opposition se dégage le système du récit caractérisé par une parole dont l'énonciation est effacée : l'instance parlante est absente de l'énoncé :

- pronom personnel : il
- marques spatio-temporelles : le lendemain...
- temps du récit : le passé simple.

Opposition de principe. Dans la réalité, aucune des réalisations produites par le genre narratif n'est pure. Aucun roman n'est exclusivement récit. Même chez **Balzac**, il y a du dialogue donc du discours à l'intérieur des récits. De plus, des pans entiers du genre romanesque adoptent les types du discours : cf. : Autobiographie, ex : avant propos des **Confessions**, Rousseau : fiction de discours.

Aucun discours n'est pur de récit.

Autre opposition : raconté / montré :

Définir le récit en l'opposant à ce qu'il n'est pas. Le récit = le raconté en opposition avec toutes les formes d'art qui montrent. Dans le raconté, l'instance assume le récit des événements. Quelqu'un dit ce qui s'est passé. Dans les formules du montré, les événements

sont produits d'eux même devant les yeux. La réalité se produit d'elle même : cf. : peinture, art graphique, théâtre.

Cependant cette opposition est insuffisante : certains récits sont entièrement du côté du montré : cf. : Joyce, **L'Ulysse** : opposition telling / showing.

Toute séquence de monologue intérieur : l'intériorité du personnage est proposée au lecteur sans médiation. Technique que le roman partage avec le théâtre. Dans le roman traditionnel, le monologue intérieur est introduit, mais dans le roman moderne : technique du « Flot de conscience » : ex : Joyce : **Ulysse**, V. Wolf, Dujardin : **Les lauriers sont coupés**

Ex dans l'**Ulysse** : monologue intérieur de **Molly Bloom** à la fin : environ 80 pages sans ponctuation. Chef d'œuvre du flot de conscience. Intériorité intellectuelle et émotive d'une femme projetée vers le lecteur.

Donc, possibilité pour le récit d'être du côté du montré. C'est l'une des particularités du roman moderne de s'efforcer d'effacer les marques du récit pour parvenir à une objectivité. Cf. : Robbe-Grillet ou encore : Jean-Pierre Toussaint : **La salle de bain** : enregistrement froid et objectif, neutre, d'une série de faits. Description de situation, sans aucune trace d'interprétation. les faits se présentent sans médiation au lecteur. La réalité est intacte, non interprétée, seulement regardée.

Opposition par rapport aux autres genres : quelques contradictions mais aussi quelques points d'appui :

- le récit n'est pas la poésie, pourtant c'est ainsi qu'il a commencé : poésie épique, récit versifié, **Lancelot**, **Le Cycle du Graal**. Au 19^{ème} développement de la nature poétique du roman : les romans symbolistes : Fournier, Claude Simon, ...
- le récit n'est pas le théâtre, mais la frontière n'est pas si nette. Le roman prend volontiers la forme du montré, et partage des techniques avec le théâtre.

Le récit est un genre très large et ouvert, qui passe toujours les frontières, explorant sans cesse les possibilités de la parole :

essence du récit : mode de la parole protéiforme, cf. : Paul Ricoeur : **Temps et Récit** : il insiste sur le fait que ce qui caractérise le récit c'est la mise en intrigue. Co-présence d'une intrigue et de description. Mais attention : intrigues aussi dans le théâtre. Cependant la particularité de l'intrigue narrative selon Ricoeur : le temps :

[Opération de configuration qui transforme un divers d'incidents en une histoire une et complète et qui par là même donne sens et temporalité aux actions humaines.](#)

Le récit met de l'ordre, il inscrit l'action humaine dans la temporalité.

II : Les problèmes du rapport au réel :

2 positions extrêmes : **la position mimétique, réaliste** : le récit est représentation ou imitation du réel. Réalité empirique ou historique. **La position formaliste** : le récit n'est que représentation de lui même, imitation des auteurs et construction de langage .

2 sortes d'imitations : mimésis des auteurs et mimésis du réel. Dans la théorie classique les deux n'étaient pas contradictoires. Par contre dans l'esthétique moderne la distinction entre les sources vives et les sources littéraires nourrit deux esthétiques différentes.

Le formalisme s'appuie sur le fait que le récit imite des récits, cite d'autres textes. Intertextualité : le récit n'est que le déroulement de sa structure, la mise en œuvre de structures narratives.

Depuis les années 20 : **structuralisme** : le récit ne renvoie qu'à lui même. Si il renvoie à quelque chose d'autre : c'est à d'autres textes. Ex : Claude Simon : L'Histoire, récit engendré à partir de cartes postales, qui s'enclenche donc sur du déjà raconté.

Idem : La leçon de choses.

Le signe naît du signe. L'écrit naît de l'écrit, le texte naît du texte. Rapport fermé à la réalité. Le monde de la littérature est clos.

Début 20^{ème} : la perspective : trouver l'autonomie, l'essence de l'art. refus de tout compromis avec ce qui n'est pas l'art. Elimination de tout ce qui n'est pas quintessence de l'art. ex, en peinture : Le trait, la couleur. En littérature : le mot, la phrase. En théâtre : le mouvement.

La question du réel : depuis quelques années certains critiques tentent de sortir du conflit en proposant des compromis, des voies de synthèses.

A. Compagnon : Le Démon de la théorie : en quoi le fait que le récit soit représentation de lui même empêche le fait qu'il soit aussi représentation du réel ? En quoi consiste l'exclusivité ?

Le récit est un encodage permanent du réel dans le langage. Compagnon note que chez **Aristote** lui même, le concept de **mimésis n'est pas passif mais actif**. L'imitation n'est pas calque du réel, il n'y a pas de pur reflet. La poésie est imitation du probable. Le poète prend ses modèles dans une image de la réalité.

Paul Ricoeur fait cette même remarque dans Temps et Récit : si on traduit mimésis par imitation alors il faut parler **d'imitation créatrice**. Si on traduit par représentation, il faut entendre par ce mot la coupure qui ouvre l'espace de la fiction. Mimésis comme calque : **mimésis platonicienne**. **Ricoeur : l'œuvre configure le monde dans son espace pour être ensuite reprise dans le monde du lecteur.**

Plus le réel est présent plus il y a de techniques de représentation : ex : **la description** : elle est toujours une procédure ambiguë qui tient à la fois du document et de l'ornement. C'est par la description qu'entrent les informations, l'apport de documents. La description est ce qui retarde l'intrigue, comme **ornement inutile, épanouissement du jeu du langage, de la littérature pour l'amour des mots**.

Flaubert défini comme auteur réaliste produit un travail de style prodigieux pour laisser parler le réel : paradoxe du roman réaliste, le style est tellement travaillé qu'il se fait oublier. Les destins sont tellement insignifiants que le romanesque disparaît également.

Ex : description de la casquette de Charles Bovary : citée toujours comme exemple de réalisme et aussi dans les années 70 comme pure mise en œuvre de la fonction descriptive. Objet impossible correspondant à toutes les définitions possibles de la casquette : **description universelle**.

De la même manière, toutes les techniques tendant à effacer le narrateur omniscient (Balzac) ont pour effet de produire un surcroît de réalité ou une réalité plus authentique : technique du « montré » : « comme si on y était » . Pourtant la technique est visible et apparaît comme telle. Donc non seulement l'un n'exclut pas l'autre mais c'est en étant représentation de soi (technique, procédure) que le récit peut être représentation du réel.

La spécificité du roman : assurer la présence d'un monde, cf. : **Thomas Pavel : « L'univers de la fiction »** essaie de déterminer : quel est le type de réalités des êtres de fiction ? pas de réponse unique : types multiples. Tout personnage de fiction a une sorte de réalité : ex : M. Picwic. Le lecteur reconnaît d'emblée l'aspect fictif du personnage mais, dit il, une fois cela reconnu les événements du roman sont vivement ressentis comme possédant une sorte de réalité qui leur est propre et qui permet au lecteur de s'associer souvent sans réserve aux aventures et réflexions des personnages.

L'univers du « comme si » : Paul Ricoeur.

L'intérêt de cette réflexion est de déplacer la question vers le lecteur de récit. C'est lui qui accepte d'accorder une certaine réalité à l'univers de la fiction. D'où l'importance de la notion de contrat préalable à toute lecture de récit. Contrat tacite entre lecteur / auteur, par lequel le lecteur va accepter de faire crédit à l'univers de la fiction :

« La suspension volontaire de l'incrédulité » : Coleridge

III La question de la fonction et des missions du récit

Le récit ne sert à rien sinon à déployer sa propre structure. Cf. : Barthes : « S/Z » où il tente de décrire le code d'un récit qui n'est qu'un encodage.

Définition de la fonction du récit : plaire et instruire : perspective aristotélicienne. Evolution à partir de **l'époque romantique**, avec **Balzac et les romanciers réalistes** de la première époque : instruire = expliquer le monde, accéder à une compréhension plus vaste de la condition humaine. Le romancier devient concurrent du philosophe et du sociologue, sa création permet d'approfondir par le langage :

« la mission de l'art n'est pas de copier le réel mais de l'exprimer », cité par un personnage de **Balzac dans : Le Chef d'Oeuvre inconnu**

Plaire / instruire : dans la perspective du roman engagé (Sartre) alors la fonction du récit devient : convaincre, attirer vers une cause. Le roman à thèses est apparu au début du 20^{ème} ex : **Le roman de l'énergie nationale**, M. Barres, trilogie : Les Déracinés,

Dans la littérature militante : le récit est chargé de développer une thèse et d'en convaincre les lecteurs. Se greffent sur les idéologies du 20^{ème}, des romans militants : cf. : **Aragon et le communisme** ou à l'inverse **Drieu La Rochelle : Gilles : illustration des thèses fascistes.**

Après guerre ce lien se poursuit dans le **récit existentialiste : Sartre, Camus, Beauvoir**. A l'inverse l'autre élément du couple plaire/instruire : le Plaire est réinterprété à l'époque moderne avec une analyse du roman dans la **sociologie marxiste, comme distraction trompeuse**. Divertissement ayant pour rôle la diffusion de l'idéologie dominante : cf. :

Charles Grivel : Production de l'intérêt romanesque : le roman doit diffuser et maintenir le code moral et social établi.

Sujet Gide.

Cité par **André Gide** dans le Journal des faux-monnayeurs, le critique **Thibaudet** écrit :

« Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant. Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel. »

Introduction : problème du rapport du roman à ses sources vivantes. Rapport des personnages de roman à leurs modèles biographiques.

Procéder à une distinction entre roman vrai et roman factice, en disant : le romancier authentique crée du ressemblant à la vie, des personnages vivants. Le vivant se définit par l'ouverture des possibles.

Le mauvais romancier s'expose, reste collé à sa source, reste figé dans la copie de ce qui existe déjà.

Cadre de la problématique : la mimétique. **Thibaudet** reprend la démarche d'**Aristote** pour qui le poème imite le probable, pas l'existant.

Le contexte : critique littéraire fin 19^{ème}, citation au second degré, citée par Gide dans le Journal des faux-monnayeurs. Gide est auteur de récits et de romans qui sont dans cette optique de la biographie. La situation des Faux-monnayeurs : mise en fiction d'un auteur en train d'écrire un roman. **Edouard**, personnage principal est en train d'écrire un roman qui s'appellera sans doute les Faux-monnayeurs. Edouard = Gide.

Le journal va donner les clés de ces ressemblances. Edouard, le romancier pose constamment cette question de la création des personnages et de leur rapport au modèle vivant.

Gide lui même s'est vu reprocher de ne pas créer de monde de fiction.

I : La définition du romancier véritable selon Thibaudet amène l'évocation d'auteurs dont les créations sont des reprises fictives de leurs propres vies. Très souvent les romanciers distribuent les éléments de leur biographie à différents personnages qui de cette manière interprètent le modèle et le font vivre dans des directions qu'il n'a pas forcément prises.

Malraux présente les différents aspects du révolutionnaire qu'il n'a pas pu être : La Condition humaine, L'Espoir.

L'être fini et confiné dans les limites de son individualité physique et morale devient un être multiple. Là où la réalité impose des choix, le roman laisse toutes les portes ouvertes, ex :

Jacques le Fataliste, **Diderot**, différentes possibilités biographiques

Ex : **Stendhal** : **Julien Sorel** : « le Rouge et le Noir »

Fabrice del Dongo: « la Chartreuse de Parme »

Lucien Leuwen

Tout ce que Stendhal n'a pas été à partir de ce qu'il a été. Ils sont tous des projections d'un Stendhal idéal., quant au Stendhal réel, Henri Beyle, il est sans intérêt.

Projection des possibles imaginaires dans des personnages de roman : actualisation des possibles.

Idem : **La princesse de Clèves, Mme de la Fayette**. On a reproché à l'auteur son aveu. La source biographique a été transformée. Détachement du réel pour créer du possible. Cette histoire est en fait inspirée par une histoire de la cour de France.

Idem : **Proust** : toute une partie de **la Recherche** est un travestissement d'amours homosexuelles. Création de personnages hétéro à partir du modèle homo. A travers cette conversion Proust a pu atteindre la création de personnages entièrement pris dans une intrigue amoureuse.

Albertine disparue

Jean Santeuil : premier roman de Proust, pas encore de distance par rapport à la biographie : échec et déception de Proust lui-même.

II : Objections à cette condamnation de l'exposition de la vie : s'exposer soi-même n'est pas s'écarter de la création romanesque : ex : **Les Confessions, Rousseau**.

Paradoxe de certaines autobiographies qui contiennent plus de romanesque que d'autres œuvres nommées romans, ex : les romans de **Gide** qui ne sont que des retranscriptions autobiographiques.

Même dans les œuvres romanesques, des pans entiers sont en fait des retranscriptions de la vie réelle : ex : personnage de **Marcel très largement inspiré de Proust** lui-même.

Le cas de l'**autofiction** (différente de l'autobiographie) : genre neuf, environ 1980, et qui sort de l'opposition biographie / roman. Le thème : « ma vie est un roman »

Ex : **Philippe Djann** : **37,2° le matin**

Annie Ernaux : **La Place, La Honte, Une femme**... mise en fiction de la vie des auteurs

L'exemple de l'autofiction mène à la question de l'autobiographie.

Proust se plaignait à **Gide** d'avoir à transposer ses expériences homosexuelles en expériences hétéro et d'avoir perdu dans la transposition beaucoup d'authenticité.

Objection de **Thibaudet** : la reprise dans une fiction n'est pas forcément un gage d'authenticité.

Qu'est ce que la littérature ?

- question de l'imitation des modèles ou de l'innovation et de l'originalité.
- les techniques, les contraintes, les règles ou l'inspiration libre et l'invention
- institution sociale ou création individuelle
- littérature comme structure ou comme événements

Toutes ces problématiques sont sous entendues dans la question des définitions de la littérature. La litt. est toujours prise entre deux sortes d'approches :

- *approche historique*, le texte litt. a un statut de document instructif sur l'histoire.
 - *approche linguistique* ; le texte est perçu comme un fait de langue, un art du langage.
- Dans cette perspective, la litt. est un monument, témoignant pour elle même.

Dans l'histoire des définitions de la littérature, on distingue une série de ruptures, la première étant celle qui sépare le romantisme du classicisme antique ou de l'époque classique. La deuxième celle qui sépare le romantisme de la modernité. A partir de la fin du 18^{ème}, les ruptures se multiplient.

Définition :

1 : générique (par les genres) :

Le concept de litt. est récent. Antiquité : ce mot ne désignait pas les arts du langage , on parlait plutôt d'arts poétiques. A l'époque classique et jusqu'au 19^{ème} on parle de « belles lettres ».

L'art poétique traditionnel est un système de genres. Dans le système aristotélicien on distingue deux genres ; *dichotomie* : **poésie dramatique** (personnage)
poésie épique (récit)

Les deux formes utilisant le vers. Aristote exclue la poésie lyrique des arts poétiques. Elle sera réintégrée à l'époque romantique. Dans la tradition antique donc, littérature = poésie. Cette définition se maintient jusqu'à l'âge classique, où le poème épique et le poème dramatique restent les deux principaux genres légitimes de la littérature, ce qui ne signifie pas qu'ils correspondent à la réalité de la production littéraire. Très rapidement on assiste à une profusion d'expressions qui échappent à toute définition académique. La littérature vivra donc en dehors de sa définition académique. Dans ces marges se produisent des événements. Ainsi à l'époque romantique la narration en prose est intégrée à la littérature, le lyrisme devient l'essentiel de la poésie, si bien que l'on assiste même à une identification du lyrisme et de la poésie. Donc, remaniement de la définition qui correspond à la trilogie toujours actuelle : roman, théâtre, poésie.

A partir du nouveau roman, le roman a tendance à s'approprier les fonctions de la poésie qui tend elle à disparaître.

2 : canonique (les modèles, canons)

ensemble des œuvres dignes d'être conservées. Cette définition se modifie. Rupture entre l'époque classique et moderne. Pendant l'époque classique, la littérature = grandes œuvres à imiter. Innovation dans l'imitation : imitation créatrice.

A partir du romantisme, la littérature = les grandes œuvres à admirer et à commenter, que l'institution scolaire constitue comme digne d'être admirées.

Conception classique : écrire est un savoir qui se transmet. La littérature est un ensemble de règles faisant l'objet d'un enseignement. On apprend à imiter les auteurs jusqu'au début du 20^{ème} : cf. : **les Pastiches de Proust**

Ou alors : la littérature est le produit d'une expression individuelle qui ne se reproduit pas, ne se transmet pas, dont l'événement n'a lieu qu'une fois, qui peut être lue, appréciée, commentée.

3 : définition fonctionnelle

a quelles fonctions répond elle ? approche qui évolue selon les époques. Définition classique, humaniste : définition qui prend sa source dans la poétique d'Aristote. Fonction : représenter les actions des hommes, en remplissant cette fonction elle joue plusieurs rôles :

- plaire parce que imiter est naturel aux hommes, se manifeste dès leur enfance, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.
- Instruire : dispense une connaissance : le type d'objet qu'elle contient : connaissance du probable et du général : Aristote. Littérature qui développe les types et les caractères. Imitation du probable et non pas du vrai. Imitation de ce qui comporte la plus grande part de réalité, du plus général. C'est ce qui est à l'origine de la théorie du vraisemblable chez les classiques :

Jamais aux spectateurs n'offrez rien d'incroyable : le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Boileau : l'Art poétique

Beaucoup de querelles à l'époque, ex : **le Cid** (chimène qui continue à aimer Rodrigue bien qu'il soit l'assassin de son père : invraisemblable, donc ne doit pas être montré)

Idem : **la Princesses de Clèves** et l'aveu.

Définition de la littérature classique « humaniste » comme une branche éthique, morale : autant de modèles de comportements à suivre ou à refuser. Réservoir de principes destinés à régler les actions humaines. Question de la bienséance : déjà à **Aristote** se posent certains paradoxes : Doit on représenter le mal, la laideur ? Pourquoi les hommes prennent ils plaisir au spectacle du meurtre de la violence ? (Débat toujours actuel avec la télévision, le cinéma, les jeux vidéo)

Des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude. **Aristote**

Peut on représenter le mal qui concerne tout un pan de la tragédie ? (Œdipe, les Atrides,)

Réponse d'**Aristote** : le concept de **Catharsis** qui consiste dans le fait que le « **poème suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à de pareilles émotions** »

Aristote veut il dire que le spectacle des malheurs nous purge des passions (contre l'inceste, le meurtre, ...) ou bien est ce le spectacle de la pitié et de la terreur qui nous purge de la pitié et de la terreur.

Besoin de symboliser la violence et la mort, d'en faire l'expérience dans un monde fictif pour être en mesure de les affronter dans la réalité. Définition humaniste de la littérature comme connaissance, se greffe la dessus la question de la fonction morale, le rôle dans les actions et les comportements des hommes.

Le romantisme introduit une modification. La litt. continue à être définie comme dispensant une connaissance spéciale mais cette connaissance porte désormais sur ce qui est individuel et particulier : le cas, l'histoire vraie

La litt crée moins de types et plus de personnages ressemblant à des personnes, des individus. Avec le romantisme, la fonction pédagogique de la littérature connaît une évolution : idée que le poète est à l'avant garde, que la connaissance dont dispose la litt est d'un type supérieur (voyance, prophétie, magie : le poète est tout cela)

L'artiste est un Prométhée qui vole les secrets de la nature pour être capable de reproduire du naturel : définition chère à Balzac. La litt. est une expérience en soi, une vie à côté de la vie qui permet d'accéder aux mystères du monde :

- surréalisme (la poésie est vérité en soi)

La fonction éthique de la litt trouve son prolongement (son bouleversement aussi) avec l'idée que l'écrivain est engagé. Idée qui prend corps dans le combat politique : poésie pamphlétaire, cf. : **Hugo**. Et se poursuit à travers le débat de la fonction sociale de l'art au 20^{ème}. Nécessité pour l'artiste d'éclairer le peuple, de l'inciter à agir : cf. : **Aragon**.

Sartre après la seconde guerre mondiale, 1947, dans : **Qu'est ce que la littérature ?** développera le concept de littérature engagée, littérature du message.

Définition de la littérature comme transmission des modèles de comportements (définition classique) a été détournée à l'époque moderne où est apparue une école à la croisée des sociologies marxistes et du structuralisme qui a analysé la fonction de la litt. comme une fonction de transmission et de reproduction des comportements et des idéologies dominantes. La litt. devient un instrument de transmission idéologique. Elle transmet bien des normes mais des normes dominantes > asservissement.

4 : définition formelle

Quelle forme a la litt. ? Dans la perspective aristotélicienne elle est définie comme Mimesis (imitation des actions humaines par le langage) pour les classiques, la première imitation se trouve chez les Anciens, **Homère**, **Virgile**, finalement il ne reste que l'imitation de l'imitation. Imitation des modèles ayant eux même imité la nature.

L'époque romantique : **Kant** : **Critique de la faculté de juger**, définition Kantienne de l'Art. : **l'art est une finalité sans fin. Processus n'ayant d'autre but que soi même. Projet n'ayant pas de finalité en dehors de soi.**

Définition dominant toute la sensibilité moderne. La litt. est désormais définie en termes esthétiques : usage esthétique du langage écrit. L'Art et la litt. ne renvoient qu'à eux même. Des mondes en soi. Même dans le réalisme cf. : **Balzac**, le réel n'est présent que comme pouvoir du langage. C'est le langage qui a le pouvoir d'exprimer le sens du réel.

Modernité : reprise et réinterprétation de la définition kantienne. Elle donne lieu à une lecture mystique. **Proust** pour qui **la litt est le rachat de la vie et du monde réel** :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. : **Le temps retrouvé.**

Cette mystique de la littérature comme rachat de la vie se trouve aussi chez **Balzac** et surtout chez les surréalistes : le rêve devient poème :

la vraie vie est ailleurs

Deuxième relecture : vers un formalisme : **Mallarmé**, **Valéry**, avec les formalistes russes puis les structuralistes, cf. : **Barthes**. La littérature est alors définie comme pure utilisation du langage pour lui même sans but pratique : pas de volonté de communication, pas d'intention de message :

La litt. est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage ; **Valéry**

Le concept de littérarité se substitue au concept de littérature. Usage **autotélique** du langage, pas d'autre but qu'elle même, pas d'autre support qu'elle même, elle ne parle que d'elle même et jamais au réel.

Le Concept d'intersexualité dans la perspective formaliste désigne le rapport que les œuvres entretiennent entre elles. Le texte cite du texte, jamais il ne fait référence au réel.

Attention : l'imitation des classiques, **dans la perspective classique**, l'intertextualité n'a de sens que parce qu'il y a un premier texte qui est parfait et seul référent.

Dans la perspective moderne, l'intertextualité ne fait qu'interdire le réel.

Deux approches qui se ressemblent : point commun : le matériel déjà écrit et disponible, cependant la perspective est différente. Pour les classiques, le référent est le rapport au réel. La perspective formaliste, la littérature est manipulation du signe tourné vers lui même.

Conclusion :

3 grands ensembles de définitions

- Classique : la littérature comme art poétique, ensemble de techniques d'écriture transmissibles (topoï) et comme imitation des actions humaines (mimésis) qui à l'époque classique devient mimésis des modèles ayant imité parfaitement le réel.
- Romantique : la littérature est création inédite, expression d'un génie singulier, d'une vision, qui recrée le réel à travers le langage.
- Moderne : Mallarmé, etc.. la litt est une machine textuelle où le langage est utilisé pour lui même, le texte engendre du texte. Pas d'autre fonction que le plaisir du mot.

Essais critiques , Roland Barthes

Définition de la tache de l'écrivain : construction sur une opposition. 2 possibilités :

1 - l'écrivain exprime ce qui n'a pas encore été exprimé : exprimer l'inexprimable : définition facile et évidente. Conception stéréotypée et traditionnelle. Langage de communication, code, langue naturelle.

2 – selon **Barthes**, l'écrivain doit faire table rase du langage premier. Impossibilité de l'écriture à l'intérieur du code. **Inexprimer** : « in » : privatif : refuser l'expression. comment échapper au code. Ici se profilent à l'horizon les expériences limites du langage : **Michaux**.

Filiation de **Mallarmé et du symbolisme**. Mallarmé fait une nette séparation entre le langage ordinaire qui serait comme une monnaie d'échange, répondant à la fonction transitive de communication et la langage poétique.

Il note l'incompatibilité entre les sons et les signes : **ex célèbre** : **Mallarmé regrette que le mot « nuit » soit clair et que le mot « jour » soit sombre.**

Il y a donc nécessité d'inventer un langage en dehors du code, susceptible de dire les choses dans leur exactitude, comme si elles n'étaient pas déjà recouvertes par la parole préexistante.

Arracher la parole au code, renommer les choses et les émotions comme si on les disait pour la première fois.

Au plus près de la vision première : intuition vers le propre de l'écriture.

Tradition symboliste : racheter le langage, le sauver de l'ordinaire, du code.

Peut on considérer l'écriture comme un effort pour arracher le langage au code ?(discours sur le monde, histoire, récit de vie, le langage des passions)

Quelles sont les limites de cette théorie ?

Ex : le nouveau roman :

Sarraute : **Conversation et sous conversation**

Perec : **un Homme qui dort**

Travail de déconstruction sur la langue, travail sur la grammaticalité. Roman à la deuxième personne. Le nouveau roman interroge la distribution des personnes dans la langue :

Ex : **Butor** : **La modification**

Artaud : **la Pierre philosophe** : pièce en mimes, pas de langage.

A partir de là le langage littéraire le plus parfait pour le symbolisme: le silence, la page blanche. Symbolisme : très hermétique, recherche du mot rare, ...

Cf. : **Joris Karl Huysmans** : **A Rebours** : travail sur l'étymologie. Reprise des mots à leur origine.

Cf. : **Jean Tardieu** : **La comédie du langage**.

Ex : travail sur le cliché litt : **Queneau** : **Les exercices de style**

Même **Balzac** relève les expressions toutes faites pour les mettre en scène. Interrogation sur le code et sa légitimité. Il met les expressions à la mode dans la bouche de ses personnages pour s'en étonner.

Cf. : **César Biroteau** : langage publicitaire, manifestation de l'étrangeté du langage ordinaire, interrogation sur la valeur de ce langage. Idem chez **Proust**.

Les formalistes russes : la littérature doit rendre le langage à son étrangeté : désignent le propre de la litt. comme cette coopération qui consiste à arracher le langage à son ordinaire.

Cf. : la Poésie.

Retrouver par delà le mot la correspondance entre le mot et la chose. Peut-on nommer les objets autrement que de manière conventionnelle ? Cette interrogation n'est pas le privilège des poètes, elle concerne aussi le théâtre et le roman.

Saint John Perse : Vents : travail sur l'étymologie. utilisation des mots dans leur sens premier. Travail sur l'origine du langage pour atteindre le monde à son origine. Poésie du primitif, de la fondation du monde qui amène **l'incompréhension totale du lecteur** : expérience de langage nouveau.

Flaubert : description de la **casquette de ch. Bovary** est en fait la reprise ironique de la définition du dictionnaire pour le mot chapeau.

Antonin Artaud, Michaux : langage qui se place au plus près de la pulsion, langage du corps et du cri. Tentative d'invention d'un langage qui n'existe pas. Les limites de ce langage : incommunicabilité. Une littérature de l'illisible est-elle possible ?

Cf. : **Rimbaud** : écriture de la vision.

Autre code : la versification : utilisation d'un langage particulier. Ex : **Racine** travaillait avec environ 300 mots, très peu.

I : La littérature est-elle une rupture avec le code ?

II : les limites de cette conception

Où encore les deux premières parties peuvent être consacrées à l'examen et à l'analyse des propos de **Barthes** et la troisième partie aux limites.

I : Dans une première partie, essayer de situer cette théorie et d'en évoquer les différentes formulations. Théorie de la langue autre, de la parole seconde : **Mallarmé, Michaux, ..**

Tous les signes qui font que la littérature se sépare du langage ordinaire. Le code littéraire est spécifique de la littérature classique : éloquence, vers, interdits lexicaux. Tout ce qui a pour fonction de couper la langue littéraire des autres fonctions du langage. Pour **Barthes**, l'écriture équivaut à tous les signes que la littérature donne d'elle-même. En prose, la passé simple est un signe d'écriture.

II : Parole seconde a pour fonction d'arracher le langage à la convention. Tous les ex où les poètes écrivains prennent comme matériel le cliché linguistique : mise en scène : distanciation (rire, etc) pour le rendre étrange. **De Balzac à Camus...**

Camus : première phrase de **l'Etranger** : « **Aujourd'hui maman est morte** »

Langage autre qui se veut au plus près de l'origine au plus près des choses ou au plus près des pulsions.

III : Questions des limites de cette perspective ? l'opposition construite par **Barthes** n'est-elle pas artificielle ? Le fait de considérer l'écriture comme un surplus d'expression (expression de l'inexprimable) est totalement incompatible avec la conception de **Mallarmé** qui veut que l'écriture soit inexpression de l'inexprimable. Dire ce qui n'a jamais été dit, détruire ce qui a été dit. Ces conceptions sont-elles vraiment si opposées ?

Cf. : **Yourcenar** : **Mémoires d'Adrien** : littérature qui rompt complètement avec le code de la communication. On avance vers l'illisible, l'incommunicable et la page blanche de **Mallarmé**

Michaux : langage inventé

Marivaux.

1688 ; 1763

Biographie quasi inconnue, ne reste que son œuvre :

37 pièces et quelques grands romans.

Sens aigu de l'injustice sociale, il jette sur son époque un regard lucide et souvent amer.

Elevé à la campagne jusqu'à l'âge de 22 ans, il en garde toutes sortes d'impressions et d'images qu'il exploite dans ses œuvres et notamment dans les premières : **Pharsamon** et **Le Télémaque travesti**. **Télémaque travesti** : parodie burlesque et mordante des **Aventures de Télémaque**, épopée en prose de **Fénelon**, inspirée de l'**Odyssée**.

Au temps de la Régence(1715-1723) il devait participer très activement aux derniers combats entre les « **Anciens et les Modernes** », persuadé que la littérature est toujours à réinventer et qu'il n'est pas vrai du tout , comme le disait **La Bruyère**, que :

« **Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis trois mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent.** »

Marivaux a sans doute été avec **Lesage** un des premiers écrivains à vivre de sa plume, puisque en 1750, le **Jeu de l'Amour et du Hasard** avait attiré plus de 40000 spectateurs et l'ensemble de ses pièces environ 500000, chiffre assez extraordinaire pour l'époque puisqu'il n'y avait alors que 10000 spectateurs qui allaient au théâtre.

A l'époque les théoriciens se font encore une idée très étriquée de la comédie qui doit être « de caractère », et en vers de préférence. Voir **Molière** (1622-1673). Le principe même du théâtre de **Marivaux** est radicalement différent ; il ne s'agit plus de présenter des types, aux caractères formés, aux traits bien visibles, caricaturaux, avec un langage qui leur est propre : cf. : Tartuffe ou Harpagon. **Marivaux** revient à l'essence du théâtre ; le dramaturge met ensemble ses personnages, montre leur rencontre, et le produit de leur confrontation : ils se découvrent devant le spectateur et se révèlent dans le feu de l'action.

Les titres rappelle ceux des anciennes pièces du moyen âge : **Le Jeu de la feuillée**, **le Jeu de Robin et Marion**, **d'Adam de la Halle**.

A noter : une mise en scène **d'Alfredo Arias** à la fin des années 1980 où les **comédiens sont masqués en singes**.

Le Jeu de l'Amour et du Hasard :

Acte 1 : Silvia, fille d'Orgon et Lisette, sa suivante, discutent des rumeurs au sujet du fiancé de Silvia, Dorante, qu'elle ne connaît pas. Lisette se réjouit de ce mariage mais se heurte aux arguments de Silvia qui lui démontre que l'homme a deux faces , l'une, charmante, en société et l'autre, odieuse, pour sa femme. Orgon annonce l'arrivée de Dorante et promet qu'elle pourra refuser le mariage si Dorante lui déplaît. Rassurée, Silvia propose de se déguiser en suivante et de mettre Lisette dans le rôle de la fiancée afin d'étudier Dorante plus librement. Son père accepte et elles vont se préparer., Orgon explique à Mario, son fils, la supercherie et avoue avoir reçu un courrier du père de Dorante lui annonçant que ce dernier s'est déguisé en valet pour étudier sa promise. Orgon et Mario décident de se taire et de laisser faire le hasard. Silvia déguisée en soubrette revient. On annonce l'arrivée du valet: Dorante se présente sous le nom de Bourguignon, serviteur de Dorante. Mario et Orgon, prévenus du quiproquo taquent les jeunes gens déguisés et demandent à Silvia de guider Bourguignon. Une conversation s'engage entre eux et bientôt Bourguignon, charmé, fait la cour à Silvia qui le remet à sa place, étonnée cependant de son exquis. Arlequin qui fait Dorante arrive et se montre grossier devant Silvia qui se retire terrifiée à l'idée de l'épouser. Dorante resté seul avec Arlequin lui reproche son attitude qui n'est pas celle d'un gentilhomme. Orgon arrive et se présente à son futur gendre.

Acte 2 : Lisette vient prévenir Orgon que le stratagème risque de mal tourner car Dorante est en train de tomber amoureux d'elle, Orgon amusé l'incite à continuer et l'autorise même à se faire épouser . Lisette fait remarquer l'attitude de Silvia qui semble émue par Bourguignon qui n'est que valet. Arrive Arlequin cherchant sa promise. Orgon sort. Arlequin déclare sa flamme à Lisette incrédule. Dorante arrive et insiste pour parler à Arlequin, il lui ordonne alors de cesser sa cour pour ne pas engager un mariage avec Lisette qui ne lui plaît pas. Une fois Dorante parti , Arlequin recommence de plus belle et fait avouer à Lisette son amour et lui fait promettre qu'elle l'aimerait autant s'il n'était pas gentilhomme. Silvia arrive, renvoyée par Arlequin elle insiste pour parler à Lisette, et lui ordonne de ne pas s'engager avec ce vilain dont elle ne veut pas. Lisette lui reproche de ne pas l'avoir examiné et d'être subjuguée par Bourguignon. Piquée au vif, Silvia se met en colère. Bourguignon arrive qui lui déclare encore sa flamme de façon très courtoise et avec beaucoup d'esprit. Silvia touchée joue pourtant l'indifférence persuadée d'avoir affaire à un valet. Bourguignon se met à genoux, tandis que Orgon et Mario sont entrés en cachette, il parvient à faire dire à Silvia qu'elle l'aimerait s'il n'était pas un valet. Dorante sort. Orgon et Mario se moquent de Silvia qui tente en vain de les persuader de son indifférence pour Bourguignon. Restée seule elle regrette cette aventure qui tourne mal, Dorante arrive et lui avoue son identité. Silvia décide de ne rien dire mais demande à son frère de jouer l'amoureux avec elle pour donner un rival à Dorante et voir jusqu'où va son amour.

Acte 3 : Arlequin demande à Dorante de le laisser se marier malgré tout, Dorante lui ordonne de révéler son identité. Dorante rencontre Mario qui lui demande de ne plus s'approcher de Silvia, qui arrive et fait croire qu'elle aime Mario. Dorante sort, malheureux, et Silvia explique à Orgon et Mario qu'elle espère pousser Dorante à lui offrir le mariage tout en croyant qu'elle est une servante. Lisette arrive rappelant à Orgon sa promesse de la laisser épouser Dorante si celui ci y consent. Orgon lui accorde, ainsi que Mario et Silvia mais à condition que Lisette avoue qui elle est. Arlequin arrive et , seul avec Lisette lui avoue être le domestique de Dorante. Lisette l'injurie puis riant, lui avoue n'être également que la soubrette. Seul Dorante ignore à présent la vérité. Il annonce à Silvia son départ, persuadé qu'elle aime Mario. Sur le point de partir, il reste pour dire encore une fois son amour à Silvia qui lui avoue qu'elle l'aime aussi. Il lui propose alors de l'épouser malgré leur différence de rang. Arrive Orgon, Silvia qui a gagné son pari, s'adresse à Orgon en l'appelant papa, puis explique la vérité à Dorante.

Etude : Théâtre Shakespearien , les jeunes filles sont souvent travesties ce qui apporte un élément de poésie et de mystère. Dans le **théâtre espagnol** le déguisement sert à usurper l'identité d'autrui pour exécuter des entreprises audacieuses. Au 17^{ème}, **en France** la plupart des auteurs de tragi-comédies comme **Jean Rotrou** mais plus tard encore **Thomas Corneille** et **Quinault**, utilisent ces formes de travestissements à l'espagnole pour corser leurs intrigues et produire des quiproquos. Travestissements à l'italienne, cultivés dans la commedia dell'Arte et par **Molière** : **Les précieuses ridicules** avec les deux valets, déguisés en gentilshommes : Jodelet et Mascarille, dans **le bourgeois gentilhomme** : Cléonte en fils du grand turc, dans **le malade imaginaire** Toinette déguisée en grand médecin, etc...Molière ne se limite pas à l'usage italien du déguisement : à la fin de certaines comédies : on parvient à une véritable mascarade universelle : ex : M. Jourdain en Mamamouchi : bouffonnerie et poésie. Le thème de l'échange des rôles entre maîtres et valets est assez fréquent dans le théâtre français du 17^e.

1709 : **Le père prudent et équitable** : un seul acte en vers

1713 : **les Effets surprenants de la sympathie**

1720 : **Arlequin poli par l'amour**

1722 : **la Surprise de l'amour** : à l'hôtel de Bourgogne

1723 : **la Double inconstance**, par les comédiens italiens, grand succès.

1725 : **l'Île des esclaves** : pièce sociale, les valets y convertissent leurs maîtres à la bonté et à la raison.

1725 : **l'Héritier de village** : pièce très novatrice, violente et corrosive, sur les ridicules de la société.
 1727 : **la seconde surprise de l'amour**.
 1730 : **le Jeu de l'Amour et du Hasard**, l'une des pièces les plus célèbre, elle sera jouée à la cour.
 1731-1741 : parution échelonnée de **La vie de Marianne**
 1732 : **le Triomphe de l'Amour**
 1734 : début de la parution du : **Paysan parvenu**
 même année , les attaques contre Marivaux sont de plus en plus nombreuses : il se défend dans : **Le cabinet du Philosophe**
 1735 : **La Mère Confidente** : succès
 1736 : **le Legs** : pièce qui plaît immédiatement et sera l'une des plus jouée.
 Même année : **Les Fausses confidences**
 1739 : **les Sincères** : succès
 1740 : **l'Épreuve**, dernière pièce confiée par Marivaux aux italiens. Ensuite reprise des précédents succès.
 1742 : Marivaux est élu à l'Académie française, contre Voltaire.
 1755 : il publie dans le Mercure, ses **Réflexions sur Corneille et Racine**
 1763 : Marivaux meurt ruiné à Paris.

Redéfinir le Marivaudage :

La langue et la langage constituent des objets d'étude privilégiés pour la critique des œuvres de Marivaux. Au 18^e, les puristes lui reprochaient le recours trop fréquent aux néologismes tandis que Voltaire stigmatisait une excessive recherche et un souci gratuit de subtilité dans son écriture.

Au 19^{ème}, Littré définit le Marivaudage comme : « un style où l'on raffine sur le sentiment et l'expression ». on lie souvent ce terme à l'idée d'un badinage élégant et formel, traduit par un style galant, fait d'ornements et de pointes précieuses. Ce qui ne rend pas justice au soucis stylistique de Marivaux qui affirme dans ses **Pensées sur la clarté du discours** son désir d'exprimer la pensée : « dans un degré de sens propre à la fixer, et à faire entrevoir en même temps toute son étendue inexprimable de vivacité ».

Au 17^{ème}, L'Abbé d'Aubignac souligne dans ses **Réflexions sur la tragédie**, les liens entre la poésie et le théâtre. Marivaux actualise cette parenté étymologique : le mot « poésie » vient du verbe grec « poïen » qui signifie « faire ». la représentation théâtrale est la mise en acte d'une parole. Parler c'est agir.

Mises en scènes :

1976 : Théâtre des bouffes du nord accueille le metteur en scène Jacques Rosner qui place le spectacle sous le signe de la cruauté sadienne. Un texte du marquis de Sade accompagne le rapt de Silvia, ce qui permet de souligner la violence de la pièce. Rosner donne à toute la pièce un sens libertin qui l'ancre très profondément dans le 18^{ème}.

1980 : la Comédie française accueille une nouvelle version, par Jean Luc Boutté. Décor géométrique et froid. L'accent est mis sur la dimension politique et sociale du texte, grâce à la représentation en ouverture d'un dialogue philosophique écrit par Marivaux à la fin de sa vie. Et d'autres encore....

Corneille.

Pierre Corneille, frère de Thomas (grand auteur de tragi-comédies), né en 1606, fils d'avocat et avocat lui-même pour s'assurer un revenu régulier. Double carrière pendant une vingtaine d'année. 1629, il rencontre les comédiens de la **Troupe du Marais**, ils joueront sa première pièce : **Mélite**, comédie qui connaît un vif succès. Il s'essaie ensuite avec bonheur à la tragi-comédie, 1631: **Clitandre**. Sa renommée augmente et **Richelieu**, ministre de Louis XIII, le pensionne contre sa participation au « **groupe des cinq auteurs** »

1637 : **Le Cid**. (1840 vers) Jamais une pièce n'a connu un tel triomphe. Association d'une histoire d'amour passionnée et d'un conflit politique qui correspond parfaitement à la sensibilité de son époque. De vives critiques s'élèvent, on l'accuse de plagiat, on accuse la pièce d'immoralité, d'incohérence et on la trouve mal écrite. Corneille se défend. **La querelle du Cid** va durer plusieurs mois. Ensuite, dégoûté il cesse d'écrire, se marie et fonde une famille.

Entre 1640 et 1642 : il compose : **Cinna**, **Horace**, et **Polyeucte** qui reçoivent un accueil triomphal. Désormais connu et reconnu, il reçoit une pension de **Mazarin**, successeur de Richelieu.

1648-1652 : troubles politiques graves : la Fronde déchire le pays. Climat peu propice aux représentations. Corneille s'établit au « poste de procureur des états de Normandie ».

Nicomède a reçu un grand succès public mais a déplu à Mazarin. Corneille perd son poste et sa pension. Déçu il renonce au théâtre et se consacre à la traduction en vers d'un texte latin, **L'Imitation de Jésus Christ**, ce qui sera pour lui une sorte de retraite religieuse.

1659 : il est pensionné par **Fouquet**, ministre de Louis XIV, puis par le roi en personne et recommence à écrire : **Œdipe**, bon accueil.

1660 : il rédige son **Examen du Cid**.

Il continue à écrire jusqu'à l'âge de 68 ans mais Racine, nouveau jeune auteur à la mode plaît davantage au public. **Les personnages raciniens, entraînés par la passion sonnent le glas des héros cornéliens dominés par leur raison**. Pour les comédies, c'est Molière qui occupe le devant de la scène.

1684 : mort de Corneille, le « **prince des auteurs** » qui a écrit 33 pièces en 44 ans.

Le Cid : Contexte : Séville mais en plusieurs endroits au moyen âge, probablement au XIII. Pendant la reconquête chrétienne des musulmans en Espagne. Thèmes : vengeance, devoir, amour.

Acte 1 : Chimène et Rodrigue s'aiment et espèrent se marier. L'infante aime secrètement Rodrigue. Mais Don Gomès, père de Chimène, lors d'une dispute gifle Don Diegue, père de Rodrigue ; cette offense doit être vengée. D. Diègue affaibli et âgé demande à Rodrigue de le venger. Rodrigue est déchiré entre le devoir et l'amour; pour garder l'estime de Chimène il doit venger son père.

Acte 2 : Rodrigue provoque D. Gomès en duel. L'infante espère que cette querelle séparera Rodrigue et Chimène. Annonce de la mort de D. Gomès. Chimène court chez le roi pour demander justice.

Acte 3 : Don Sanche veut être son vengeur, mais Chimène veut attendre la justice du roi. Le devoir lui impose la vengeance mais elle aime toujours Rodrigue. Le royaume est en danger, D. Diegue suggère à Rodrigue de repousser les maures qui s'apprêtent à attaquer Séville ; seul moyen de reconquérir Chimène et de forcer le roi au pardon.

Acte 4 : Rodrigue victorieux est devenu un héros national. Il raconte la bataille à la cour. Le roi lui a pardonné, Chimène garde son désir de vengeance : D. Sanche sera son Champion contre Rodrigue.

Acte 5 : Décidée à épouser le vainqueur, Chimène supplie Rodrigue de gagner. L'infante renonce à son amour. Le roi fait croire à Chimène que Rodrigue est mort. Elle s'évanouit. le roi rétablit la vérité : Rodrigue est vivant. Le Cid devra attendre avant d'épouser Chimène ; pendant un an il ira combattre au loin et laissera Chimène pleurer son père ; telle est la volonté du roi.

La Questions des unités dans le Cid :

On reproche à Corneille le non respect des règles classiques : ainsi, **Boileau** dans son **Art poétique** résume les trois unités:

Qu'en un lieu , qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Or, pas d'unité de lieu dans **le Cid**, l'unité de temps est discutable et l'unité d'action est très aléatoire puisqu'autour de l'intrigue principale (amour de Rodrigue et Chimène) se greffent d'autres petites intrigues (« tragédie » de l'infante qui n'a pas une nécessité absolue). Corneille en parle d'ailleurs lorsqu'il rappelle dans un passage du **Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique** : Aristote blâme fort les épisodes détachés et dit : « que les mauvais poètes en font par ignorance, et les bons en faveur des comédiens pour leur donner de l'emploi »

Aristote : La Poétique : « la tragédie s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil ou du moins de dépasser peu ses limites » Les théoriciens du 17^{ème} en déduisirent qu'une action ne devait pas dépasser 24 heures : du coup transformation de la conception même de la tragédie qui représentera désormais un moment de crise aiguë.

L'unité de lieu découle de l'unité de temps : une journée : donc déplacements limités

Décor unique dont le spectateur ne peut s'échapper ; peu à peu, généralisation des décors :

- salle de palais pour la tragédie
- rue ou place pour la comédie

pas de combat, ni batailles. Conséquences : le spectateur concentre son attention sur la psychologie des personnages et non sur ce qui les entoure.

Cependant le paradoxe de ces critiques : on cherche à appliquer à une tragi-comédie les règles de la tragédie et l'on s'étonne qu'elle ne les respecte pas.

Dans le **Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique**, paru en 1660, **Corneille** : Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour, personne n'en doute ; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusqu' où peut s'étendre cette unité de jour et de lieu.

Dans son **Examen du Cid**, il avoue le non respect qui caractérise la pièce : **Bien que ce soit celui de mes ouvrages où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles.**

On mesure donc l'aspect provocateur de cette pièce au regard des doctes de l'époque. mais à travers ces mots , Corneille montre aussi une des qualités essentielles de la pièce : sa substance intermédiaire qui cherche à marier les contraires, cette richesse née d'un croisement inconcevable entre la liberté et la contrainte, laquelle enchanta le public de l'époque, tandis que les doctes manquaient un des événements majeurs de l'histoire littéraire française, la création d'une œuvre unique et par là même inclassable.

Question de la vraisemblance : Boileau : L'Art poétique : Notre esprit ne peut croire que ce qu'il admet pour vraisemblable : il y a des choses qui sont arrivées réellement et qui nous paraîtraient incroyables, étant donné nos idées actuelles, si elles n'avaient pour elles la garantie de l'histoire. c'est donc une nécessité pour l'œuvre d'Art, si elle veut plaire en touchant le public, de préférer au vrai, matière de l'histoire, le vraisemblable, c'est à dire ce qui est conforme à l'idée que se fait le public de la réalité.

Question du vraisemblable en rapport étroit avec l'époque dans laquelle elle est placée, ici un esprit du 17^{ème}.

Question de la bienséance : elle découle directement de la vraisemblance : **Rapin, Réflexions sur la poétique**, 1674 : **Ce n'est que par la bienséance que la vraisemblance a son effet ; tout devient vraisemblable dès que la bienséance garde son caractère dans toutes les circonstances.**

Tout réalisme doit être banni au nom de la bienséance. Les événements violents sont remplacés par des récits : mort d'Hyppolite par le récit de Téraamène.

Dans **Le Cid** : le soufflet qui provoque le duel est représenté sur scène or la bienséance voudrait qu'il ne soit pas montré. Corneille a choisi de le représenter pour créer un mouvement de sympathie chez le spectateur : Corneille : **Examen du Cid** : **Ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce que l'on expose par un récit**

Mairet(1604-1686), nommé inventeur des règles du théâtre classique, **Chapelain** (1595-1674) qui joua un rôle essentiel dans la fondation de l'académie française, et **l'abbé d'Aubignac** (1604-1676) auteur d'un traité théorique sur la tragédie : **Pratique du théâtre** Ces trois théoriciens imposaient à l'art dramatique des règles strictes et incontournables, mais ils ne faisaient que les exhumers des principes d'Aristote. Les constatations d'Aristote avaient déjà été étudiées au 16^{ème} par **Scaliger**, qui en 1561 publiait sa **Poétique** , où ils reprenait les concepts aristotéliens. Toujours au 16^{ème}, **Jean de la Taille** : **Art de la tragédie** et **Vauquelin de la Fresnaye** : **Art Poétique**.

L'illusion Comique : Le Théâtre dans le théâtre :

Acte I : Le vieux Pridamant, bourgeois de Rennes, recherche en vain son fils unique Clindor depuis 10 ans ; il l'avait chassé, ce qui le rend inconsolable. Dorante, ami d'enfance de son fils le conduit vers le Mage Alcandre qui exerce dans une grotte de Tourangelle. Alcandre sait tout avant qu'on ne lui ait rien dit. Il rassure le père désespéré et lui propose d'assister à l'évocation à l'aide de « spectres parlants » de la vie menée par Clindor jusqu'ici.

Acte II, III, IV : Clindor apparaît. Il réside à Bordeaux et sert un « capitain » gascon du nom de Matamore, qui courtise Isabelle, une jeune fille de bonne famille promise par son père, Géronte au jeune baron Adraste. Mais Clindor, chargé par Matamore de faire sa cour à Isabelle, la rend amoureuse. Adraste la sentant rebelle à son amour, s'assure de la promesse de Géronte et de l'aide de la soubrette, Lise, elle aussi, éprise de Clindor et donc jalouse. La servante promet de faire surprendre Clindor et Isabelle dans un entretien amoureux. Le guet-apens a lieu, mais coup de théâtre, Clindor tue Adraste. Emprisonné et condamné à mort, il ne doit la vie qu'à l'évasion et la fuite organisées par une Lise repentante.

Acte V : mise en abyme théâtrale : Au lever du rideau, on retrouve deux ans plus tard, une Isabelle et un Clindor d'Apparat, familiers d'un prince anglais, Florilame. L'entente conjugale n'est pas parfaite : Isabelle vient de surprendre un rendez vous amoureux de Clindor avec la princesse Rosine, femme de Florilame. Les époux s'expliquent et Clindor, vaincu par la grandeur d'âme d'Isabelle décide de se refuser à Rosine. La princesse survient, brûlante de passion et implore puis menace Clindor. Catastrophe, les gens de Florilame arrivent qui assassinent Clindor et Rosine et enlèvent Isabelle sur l'ordre du Prince.

Epilogue : rupture de l'illusion. les morts se relèvent, la tragédie n'était que fiction. Pridamant est scandalisé d'avoir un fils comédien. Alcandre lui expose la noblesse et l'utilité du nouveau théâtre de l'époque. convaincu, Pridamant, s'envole pour Paris, retrouver Clindor.

Examen de l'illusion Comique : selon Corneille, « galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer »

Beaucoup d'emprunts au théâtre baroque, surtout pour les personnages et la technique du théâtre dans le théâtre qui connaît alors un grand succès. Corneille veut donc offrir au public quelque chose comme un « pot-pourri » du théâtre d'alors, mais qui reste cohérente car comme il le dit dans l'**Examen** de sa pièce : « tout cela cousu ensemble fait une comédie ».

Respect des règles : pas d'unité d'action : 3 intrigues se succèdent, l'unité de lieu est très approximative puis que c'est la grotte qui sert de « salle de projection », mais l'intrigue nous mène bien de Bordeaux, de la demeure de Géronte à la prison, à Paris, dans un théâtre et ses coulisses.

Idem pour l'unité d'action qui représente plusieurs années de la vie de Clindor en une seule soirée dans la grotte.

C'est le cadre d'évocation magique qui assure les unités et indique la signification de la pièce.

Nb : la « **société des cinq auteurs** », commandée par Richelieu : Rotrou, l'Estoile, Boisrobert, Colletet et Corneille.

Technique de **l'illusion comique** : certains critiques modernes y verront la première apparition de la technique du **flash-back**, tandis que d'autres y voient la préfiguration de la **cure psychanalytique**.

L'écriture de soi

I/ Définition et typologie :

Définition : Autobiographie < du grec : écriture de sa vie par soi même.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie, in **Le Pacte autobiographique** : par l'identité de 3 instances, auteur empirique / narrateur / personnage (actant). Cette identité suppose la présence du « je » comme foyer de convergence entre ces 3 instances.

Toute écriture de soi qui engage un auteur réel a son double fictif. Le récit autobiographique est imité dans la fiction par les formes de récit à la P1 où le narrateur est identique au personnage mais pas à l'auteur.

Autobiographie fictive : **Le Lys dans la vallée** ;

Mémoires fictives : **Mémoires d'Adrien**

Journaux intimes fictifs : **Journal d'une femme de chambre**, **Journal d'un curé de Campagne**.

Confession fictive : **La Nausée**

Nombre incalculable de récits qui jouent à la limite de la fiction et de la non-fiction : **Confession d'un enfant du siècle** : **Musset**, autobiographie déguisée en fiction par la transformation du nom des personnages ; cf. : **La vie d'Henri Brulard** ; **Stendhal**.

Ce genre pose des problèmes de frontières. Tout roman est fabriqué avec des éléments autobiographiques, repérables ou non : cf. : **André Gide**, **Journal des faux-monnayeurs** :

[Mes héros que j'ai taillé dans ma chair même.](#)

Philippe Lejeune dans **le Pacte autobiographique**, tente de trouver une définition stable de l'autobiographie, en disant que l'identité des 3 instances est un des éléments mais qu'il faut également mettre en avant la notion de pacte. Contrat tacite ou explicite entre l'instance narrative et le lecteur, contrat qui a pour fonction de garantir la véracité du récit, la sincérité de l'auteur, l'identité même de l'auteur et du narrateur et du personnage. Dans une autobiographie, l'auteur s'engage à dire la vérité et à la dire sur lui même.

Ex : Début des **Confessions** de **Rousseau**, il s'adresse au lecteur puis à Dieu pour déclarer : « [je me suis montré tel que je fus](#) », énonciation du pacte.

Sartre passe ce pacte avec le lecteur à la fin des **Mots** ; contrat de véracité et de sincérité, les romanciers le passe souvent avec leurs lecteurs. Pour le lecteur du 18^{ème}, l'affirmation que le récit a été trouvé est un signe de véracité : **Les liaisons dangereuses**, **Laclos** ou **la Lettre écarlate**, **Howthorne**.

Typologie : il existe différentes formes de l'écriture de soi : la principale : l'autobiographie qui naît avec **Les Confessions** de **Rousseau**, cf. aussi : **Les Confessions** de **Saint Augustin** (confession d'une âme à dieu).

Rousseau : résultat d'un processus d'individualisation qu'on observe depuis la renaissance et qui se confirme au 18^{ème}, conjugué à la pratique de l'examen de conscience, du récit intime et de la confession publique de sa vie. Pratiques courantes dans les religions réformées.

Evolution au 19^{ème} : l'autobiographie directe cède la place aux autobiographies déguisées. Il s'agit alors d'un autoportrait lyrique.

Au 20^{ème}, retour de l'autobiographie directe. L'auteur s'engage à écrire sa vie ; cf. : **Gide** : **Si le grain ne meure** ; **Sartre** : **Les mots** ; **Sarraute** : **Enfance** (autobiographie dialoguée écrite à la P2) ; **Robbe-Grillet** : **Le miroir qui revient**.

Au 20^{ème} également : apparition de l'**auto-fiction** : fiction de soi : tout récit est une mise en fiction de soi même. Ecriture de soi : écriture d'un roman : Ma vie est un roman, je suis un personnage littéraire ; cf. : **Jean Rouault** : **Les champs d'honneur**, **Annie Ernaux** : **La Place, Une vie, La Honte**.

Serge Doubrovsky : la vie est un matériau pour l'écriture. Suppression de la distance entre la vie et l'écriture : **Un Amour de soi, l'Après vivre**.

Auto-fiction : accompagnement de la vie par l'écriture.

Les mémoires : C.F. : **Saint-Simon, Chateaubriand**. Philippe Lejeune : **Dans les mémoires l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours, c'est l'histoire.**

Le journal intime : il ne suppose aucun destinataire. Il est quasi contemporain des faits ; cf. :

Gide : **Si le grain ne meure**

Essais à la première personne : **Montaigne** : **Les Essais** : autobiographie intellectuelle.

II / Les problèmes de l'autobiographie :

L'écriture de soi : situation de communication : « je » s'adresse à un autre destinataire. C'est un « je » empirique (auteur / expérience) qui s'adresse à un lecteur empirique, alors que dans le roman le « je » (narrateur abstrait) s'adresse à un destinataire anonyme.

La situation de communication de l'autobiographie est proche du dialogue, d'ailleurs cette situation est mise en scène par le pacte autobiographique de manière explicite chez **Rousseau** qui apostrophe le lecteur : **« Tu jugeras lecteur... »**

Cette situation de communication est implicite chez **Sartre** dans **Les Mots**, à la fin, il arrête le récit et termine en disant : **« Voilà mon commencement... »**

Cette situation de communication initiale soulève d'emblée le problème de la sincérité, de l'authenticité du portrait, de la véracité des aveux ; question qui est portée à son paroxysme chez **Rousseau** dans **les Confessions**, ne serait ce que par le titre lui même. Le multiplication des scènes d'aveux souligne chez lui l'engagement à la transparence et au dévoilement total. Cf. : L'avant propos : **Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime quand je l'ai été**

Gide : l'écriture de soi est elle le lieu de la sincérité ? Garantit elle la sincérité ? : **Si le grain ne meure** ; pendant l'écriture il s'est rendu compte que :

l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut à certains égards être poussée plus avant dans le roman, que même dans les confessions l'on est parfois gêné par le « je », il y a une certaine complexité que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler, sans apparence de complaisance. In Journal des faux-monnayeurs.

Sartre ne croit pas à la sincérité : **ce que je viens d'écrire est faux. Vrai . ni vrai ni faux, comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes.**

- **Sincèrement ? Qu'est ce que cela veut dire ? Comment pourrais je fixer après tant d'années surtout l'insaisissable et mouvante frontière qui sépare la possession du cabotinage ?**

celui qui écrit est un autre que celui qu'il décrit, ce qui peut modifier un être au point que l'unité du « je » en devient problématique. Le **contrat de lucidité chez Sartre** se substitue au contrat de sincérité.

Les risques de l'engagement de sincérité : l'engagement des personnes de l'entourage. C.F : **M. Leiris** : L'âge d'homme : l'autobiographie est pour lui comme le combat avec le taureau où il faut risquer sa vie et respecter certaines figures.

Pour **Sartre** comme pour **Rousseau** le risque revient à détruire sa propre statue de son vivant . **Claude Burgelin** relève le parallèle entre les deux : même âge au moment de l'écriture, tous les deux à l'apogée de leur gloire. : prise de risque : autobiographie : dévoilement de leur être à l'origine, sous les traits d'un enfant misérable : **Rousseau** : le labyrinthe fangeux de mes souvenirs

Sartre se peint sous les traits d'un enfant jouant à être un enfant : inauthentique. Prise de risque qui se mesure aux réactions des lecteurs dont certains ne supportent pas le dévoilement, le déboulonnage de la statue.

C.F : **Jean Guehenno** : ce n'est qu'un vieil homme qui parle de médiocres amours à propos de **Rousseau**.

L'écriture de soi implique un projet : tentative de se faire connaître qui implique de se connaître soi-même. La connaissance de soi n'est pas préalable à l'écriture : **Rousseau** part d'une transparence : « Je sens mon cœur et je connais les hommes » pour buter très rapidement sur l' « épais mystère de mon moi ». Il doit se livrer à un patient travail de recherche , d'auto-analyse pour parvenir à retrouver le fil de sa personnalité. Le « je » autobiographique naît dans l'écriture, il ne la précède pas. **Paul Ricoeur** parle d'identité narrative : « le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. »

Suite, le 30,11,99 :

L'écriture de soi implique donc la connaissance de soi. Le projet est ambigu : s'écrire implique que l'on se connaisse, cf. : **Rousseau** : Les Confessions.

Dans le cours de l'écriture cette connaissance se défait et s'élabore dans le processus même de l'écriture. la connaissance n'est pas nécessairement préalable. Elle est un processus de l'écriture toujours remis en cause.

Rousseau : Les confessions, qui part de certitudes dans l'avant-propos : »Je sens mon cœur et je connais les hommes » pour être très rapidement confronté à « l'épais mystère de mon moi ». Il ne se comprend pas : perte de la transparence.

Obligé à un long travail de recherche sur soi même, pour parvenir à retrouver le fil de sa personnalité. cf. : Gide qui ne cesse de se mettre en récit à travers toutes les formes possibles :

Les nourritures terrestres ; lyrisme

La porte étroite : récit à la P1

L'immoraliste : récit à la P1

Les faux-monnayeurs : roman polyphonique

Les caves du Vatican : roman polyphonique

Appréhender sa propre vérité, de dévoilement en dévoilement, son image se brouille, se démultiplie. La sincérité, l'authenticité recherchée se résout en ambiguïté : cf. : L'ambiguïté gidienne. L'écriture de soi semble toujours s'arrêter à une question : Qui suis-je ? question toujours ouverte.

Cette question du « qui suis-je ? » est contrôlée dans des œuvres comme les Mots de Sartre parce que **Sartre** s'enferme dans un système : Je suis existentialiste.

Rousseau aussi : Je suis est homme naturellement bon.

Sartre lit sa propre histoire à travers la philosophie existentialiste. **Rousseau** lit sa propre histoire à travers le Contrat social, le Discours sur l'origine de l'inégalité et l'Emile.

L'homme est naturellement bon, la société le pervertit. Comment faire pour que en société, l'homme regagne la liberté qu'il a perdu en sortant de l'état de nature : le Contrat social.

Les confessions refont ce parcours. Jean-Jacques est un enfant naturellement bon, perverti par la société et qui apprend à devenir un homme et un citoyen.

Cette lecture de soi comme personnage de son propre roman laisse la question du Qui suis-je ? toujours ouverte, jamais fermée.

Construction d'une identité dans la narration passe nécessairement par l'autre . Le lecteur auquel l'autobiographe s'adresse, avec lequel il passe un pacte.

Le récit de soi permet au « je » narrateur de se construire à travers la projection. Une série d'autres dans le récit correspondent à la surface de projection du moi du narrateur.

- l'enfant que le narrateur a été : Rousseau : Pour me connaître dans mon âge avancé, il faut m'avoir bien connu dans ma jeunesse, in Les Confessions. Il s'agit de « l'autre » que j'ai été et qui détient les clefs du « moi » et en même temps me rend étranger à moi même.
- L'autre : tous les personnages de la vie qui sont souvent traités comme des doubles auxquels le narrateur s'identifie mais également où il se perd. Ex : Les Confessions de Rousseau : multiplication de personnages qui ont existé réellement mais sont traités comme des doubles.

Idem : **Gide** : Les nourritures terrestres : Nathanael = Gide.

Les faux-monnayeurs : Edouard = Gide : Gide construit des personnages qui sont des doubles de lui.

Le travail d'écriture consiste à se rendre soi même autre pour pouvoir se construire ;

Proust : la Recherche : avènement d'une « identité narrative » (**Paul Ricoeur**) dans l'écriture.

Chacun découvre et construit son humanité ; ce qui se joue dans le récit, c'est l'humanité. on devient humain en racontant. **Rousseau** commence en disant qu'il veut montrer à ses semblables un homme. Ecrire le moi revient à écrire l'humanité. En quoi je suis homme parmi mes semblables ? Récit à la fois exemplaire et singulier.

Sartre termine les Mots en disant : Que reste t-il de cette folie qu'a été mon enfance ?

Réponse : Tout un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe quoi. Les Mots, Sartre.

Exercice : **Paul Ricoeur** : Temps et récit III :

L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; (...) il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différents voire opposées. A cet égard, on pourrait dire que , dans l'échange des rôles entre l'histoire et la fiction, la composante historique du récit sur soi même tire celui ci du côté de la chronique soumise aux mêmes vérifications documentaires que tout autre narration historique, tandis que la composante fictionnelle le tire du côté des variations imaginatives qui déstabilisent l'identité narrative.

L'idée est que toute écriture de soi, toute écriture où est engagée une identité narrative est double, alimentée par deux sources :

- historique : chronique de soi, vérifiable, se référant à des faits observables ou ayant pu être observés.
- Fiction : imagination de soi, nourrie de lectures déjà faites.

Ces deux sources se mêlent, s'échangent dans l'écriture de soi.

Tandis que la **source historique** pose l'identité, la **source imaginaire** la déstabilise, déstabilise les données de l'histoire. c'est dans ce jeu entre stabilité et déstabilisation que se construit une véritable identité. **La chronique** construit une identité pauvre : je suis ce que n'est pas l'autre. Juste les faits.

L'identité narrative : je suis construit avec les images des autres. Identité où **Chateaubriand** est aussi Napoléon : cf. : **Mémoires d'Outre-tombe**, **Flaubert** est aussi **Madame Bovary**, en tout cas il s'interprète à travers elle, et nous interprète à travers elle.

Exemple de variations imaginatives : ma vie est un roman. La littérature met en scène l'effet de ces variations : **Madame Bovary** de **Flaubert**, **Don Quichotte** de **Cervantes** ou **Julien Sorel** dans **le Rouge et le Noir**. Type du personnage de roman qui s'identifie à des personnages de romans. Idem, dans la **Recherche** de **Proust**.

Chateaubriand : **les Mémoires d'outre-tombe** : mélange de chroniques, d'histoires et de variations imaginatives, le personnage s'identifie à René mais aussi à Napoléon.

Le récit de vie reprend le roman des autres, la vie des autres : identification permanente de **Chateaubriand** à **Napoléon** qui est né le même jour que lui, la même année, tous les deux sur une île (**les variations imaginatives font violence à la réalité** ; Chateaubriand est né à Saint-Malo qui n'est pas une île)

La princesse de Clèves : chronique de la cour d'Henriette d'Angleterre.

L'éducation sentimentale : événements de 1848.

Autobiographie de **Rousseau** : toutes les informations sont vérifiables : dates et lieux de naissance, etc...se situe du côté de la chronique : événements observables et vérifiables.

Les défaillances de l'identité dues aux variations imaginatives : **la Manipulation** : **Rousseau** se donne 7 ans pendant l'épisode de la fessée alors qu'il en a 12.

Chateaubriand ment sur sa taille. Manipulation de la chronique historique au profit de l'image, de la personne fictive.

La Progression : le sujet change à mesure qu'il s'écrit, l'identité est toujours en fuite.

La question du moi : incertitude sur le moi : **Nadja**, de **Breton** ou encore : **Gide** : **Les nourritures terrestres** ou **les faux-monnayeurs**, où est le moi de Gide.

Les récits à « je » multiples : juxtaposition de récit à la P1 : **Kundéra** : **la Plaisanterie** ou **Faulkner** : **le Bruit et la Fureur**

Plan : I : l'échange de la chronique et de la fiction :

- la chronique
- la fiction
- les intrigues différentes: **la Recherche** : Charlus/ Marcel: 2 intrigues pour 1 seule identité.

II : identité instable et défaillante :

- contestation de l'histoire par la fiction : mensonge / manipulation
- incertitude du moi : variations imaginatives qui conduisent à l'incertitude
- dépossession du moi par les figures de l'autre. Récit à P2, enfant oublié, qu'on a été : **Sarraute** : **Enfance**

III : poser la question du soi même : la déstabilisation de l'identité est la condition de l'avènement de soi, d'une identité faite des autres.

- interprétation de soi par des histoires : **Madame Bovary**, **Flaubert**, **Yourcenar** : **Mémoires d'Adrien**
- avènement d'un soi même dans l'écriture qui fait parti de tous les autres : **Proust** dont le moi écrivain s'est nourri de tous les personnages qui peuplent **la Recherche**.

Sujet de Michel Butor sur le roman

Réflexions sur le roman, 1972 : La relation du roman à la réalité qui nous entoure ne se réduit pas au fait que ce qu'il nous décrit se présente comme un fragment illusoire de celle-ci, **fragment bien isolé, bien maniable, qu'il est donc possible d'étudier de près**. La différence entre les événements du roman et ceux de la vie, ce n'est pas seulement qu'il nous est possible de vérifier les uns, tandis que les autres nous ne pouvons les atteindre qu'à travers le texte qui les suscite. Ils sont aussi, pour prendre l'expression courante, **plus intéressants que les réels**. L'émergence de ces fictions correspond à un besoin, remplit une fonction. Les personnages imaginaires **comblent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci**.

Analyse de la citation :

Réflexe : création littéraire et réception de l'œuvre : traiter les deux perspectives : le lecteur et l'auteur. L'idée principale est dans la phrase n°3 : **Ils sont aussi plus intéressants que les réels**. Tout ce qui précède est au service de cette idée dominante. Fin de la citation : thèse essentielle de **Butor** : relation du roman à la réalité qui nous entoure : lecteurs et auteurs.

La réalité = vécu

Ne se réduit pas au fait que = c'est un fait

Il considère comme acquise l'idée de l'hétérogénéité entre la réalité et le récit romanesque.

Cf. : **la préface de Pierre et Jean**, de **Maupassant**.

Le roman fragmente le réel, il est un fragment mensonger. Paradoxe d'une fiction qui apporte un éclairage sur la réalité. Défense de l'illusion romanesque comme porteuse de vérité par rapport au vécu. Métaphore de l'homme de science : « **fragment bien isolé [...] étudier de près** » **Butor** se place au cœur de l'ambition scientifique du réalisme du 19^{ème} : **Balzac, Zola**. Archétype de l'exemplarité balzacienne : **le Père Goriot**.

Phrase n°2 : Fonction référentielle du langage. Autonomie du langage par rapport au réel. Performance du roman : fonction qui retrouve la réalité, il apporte un surcroît de sens. Remotivation au nom d'un surcroît d'intérêt. Procédé de sursignification : « **plus intéressants** » technique du « **mentir vrai** » d'Aragon. « **Besoin** » et « **fonction** » : créateur et lecteur : focalisation sur la notion de personnage. Les critères opératoires : « **comblent des vides de la réalité** » : notion d'éclairage : apporter une compréhension. **Fonction didactique du genre romanesque : paradoxe d'un mensonge qui dévoile la vérité sur le réel**.

C'est au prix de ce mensonge que le réel devient signifiant > vérité. **Butor** défend le roman de tradition réaliste : l'exemplarité : **plaire et instruire** < exemplum. L'exemplarité romanesque : apologie sociale du roman : fonction d'éclairage et de compensation : **comblent des vides**

Les limites : Remise en question de l'exemplarité romanesque : ex : **Sarraute** : **L'Ere du Soupçon** : mise en avant de la dégradation de l'exemplarité romanesque du personnage.

La poétique de l'exemplum est elle tenable en 1955 ? Question des personnages du nouveau roman et de leur exemplarité ?

Butor a une vraie culture littéraire et une activité pédagogique ; cf. : les Essais sur le roman :

Le roman est le laboratoire du récit ; le roman exige un travail d'affinement, de condensation sur le récit, et donc, un travail sur le langage dans le cadre de l'affinement : Balzac et la tradition réaliste.

Plan :

introduction : les rapports littérature et réalité ; problème vieux, réactualisé surtout vers les années 50, lors de l'émergence du nouveau roman. Butor semble peu soucieux d'un renouveau radical : il fait l'éloge du paradoxe de l'œuvre romanesque : le mensonge est porteur de vérité. Apologie de l'exemplarité romanesque. Cependant interrogation sur cette exemplarité à la lumière du roman moderne.

I : La thèse de Butor ; roman et réalité : le paradoxe d'un roman comme « mentir vrai » : apparente faiblesse du roman :

- le roman est un mensonge
- il n'a pas la prétention de rendre la totalité du vécu, mais toujours des fragments : cf. : Maupassant, Mauriac.

Force du roman :

- la réalité devient un objet de connaissance : Balzac : la Comédie humaine.
- Le roman est plus intéressant que le réel
- Le personnage va jusqu'au bout de son destin : cf. : L'homme révolté, Camus.

II : les limites de l'exemplarité romanesque :

- le mensonge fait problème : cf. : Roquentin dans la Nausée, Sartre. « vivre ou raconter il faut choisir », logique du récit contre contingence du vécu, trahison du vécu par le récit. Renversement de la hiérarchie au nom de l'authenticité.
- l'échec du langage n'est jamais total.
- Les dangers de la compensation romanesque : **Emma Bovary** , **Don Quichotte**, vers l'aliénation.
- Le problème du personnage, avec la modernité : fragilisation du personnage

L'éducation sentimentale est le contraire d'un roman d'apprentissage, **Frédéric Moreau** ne fait rien, n'apprend rien. Ecriture de la déception. Cette crise est décuplée par **Proust**, au **carrefour de l'ancien et du nouveau roman** : personnage exemplaire : **Charlus**

Butor ne semble pas prendre en compte cette remise en question de l'exemplarité romanesque du personnage.

III : besoin de fiction :

- besoin de récit fictif chez l'écrivain : « l'impossibilité d'accéder aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères » **Rousseau** à propos de la Nouvelle Héloïse. Le plaisir du romanesque : **Sartre** : Qu'est ce que la littérature ?. cf. : Combray , **Proust** : passage mettant en scène le narrateur enfant réfugié dans le jardin de la tante Léonie : éloge de la lecture, performance du fragment, perméabilité de la conscience. Dans le temps retrouvé : éloge de la littérature : fonction de compensation psychologique.
- Fonction sociologique : explication du monde, collectivité par l'imaginaire, réécriture des mythes.

Conclusion :

Aspect presque passéiste qui peut surprendre de la part d'un romancier comme **Butor** , néanmoins la citation rappelle que l'exemplarité, même dans les esthétiques qui refusent le référent : l'absurde, le nouveau roman a un caractère incontournable. Cf. : poétique de l'exemplum : y aurait-il une littérature possible au delà de l'exemplarité ?

LE THEATRE

I : Spécificité : la dualité du théâtre

1) polysémie du texte et de la représentation :

- dualité du texte et de la représentation qui sont indissociables sauf exception : cf. : **Le Théâtre dans un fauteuil**, Musset ou encore le théâtre de **Sénèque**. Ici le texte est conçu pour être lu. A part ça, le texte théâtral n'existe pas en dehors de sa représentation qui est inscrite dans le texte: didascalies, dialogues et répliques comme autant d'allusions à un jeu scénique : ex : **Le Tartuffe** : « **Que fait là votre main ?** » allusion à un jeu de scène. Idem les adresses au public, très fréquentes, ex : **B.Brecht** : Hérault, narrateur ou déjà dans la tragédie antique : le chœur. La représentation contraint le texte dramatique, ayant une influence sur les particularités du langage dramatique lui même qui doit être écrit pour être entendu, d'où certaines caractéristiques du langage scénique : ex : les répétitions de répliques chez **Molière** qui provoque une certaine lourdeur dues aux exigences de la représentation. La représentation est donc bien présente dans le texte.

- le représentation est une interprétation du texte, une lecture dans laquelle interviennent le metteur en scène, les acteurs, le décorateur qui rajoutent leur sens, aux intentions de l'auteur. cette interprétation est liée aux conditions de la représentation , notamment à sa temporalité. Un texte de théâtre a une histoire qui est l'histoire de ses représentations : ex : **Le Tartuffe** ou **le Misanthrope**, interprété de manière radicalement différentes selon les siècles.

Pour **Molière** : c'est un personnage ridicule, asocial mais à partir de **Rousseau**, c'est un héros tragique, joué de plus en plus de manière tragique, ce qui vaut pour tout le théâtre de **Molière**. Cf. : **Stendhal** à ce sujet, dans **Racine et Shakespeare** : « il n'y a rien de comique à voir **Orgon** maudire et chasser son fils qui vient d'accuser **Tartuffe** d'un crime évident ; et cela parce que Tartuffe répond avec des phrases volées au catéchisme et qui ne prouvent rien. L'œil aperçoit tout à coup une des profondeurs du cœur humain, mais une profondeur plus curieuse que riante [...] nous sommes trop attentifs, et j'oserais dire trop passionnés pour rire. »

- la représentation peut créer le texte théâtral : le texte peut être élaboré pour la représentation : théâtre d'improvisation ou le canevas de base est mis en action par le comédien : cf. : **Commedia dell'Arte**. Le texte sans représentation comme la représentation sans texte sont des expériences extrêmes, aux limites de l'art théâtral, ex : représentation sans texte : **Jérôme Deschamps** : **C'est magnifique !** il s'agit alors d'un théâtre de représentation au détriment du texte.

A l'inverse d'autres misent sur la textualité : **Claudé**, **Racine** (qui écrit autant des poèmes que du théâtre) On peut noter également le travail de certains dramaturges sur le texte du théâtre : insistance sur les didascalies qui est typique du théâtre moderne : cf. : **Beckett** : **Fin de partie**. Idem, **Claudé** qui fait de ses didascalies de véritables petits poèmes : ex : **L'échange**, Acte III, où la transposition des didascalies sur scènes devient impossible.

Le théâtre est une polysémie, un système de signes multiples où concourent des signes verbaux et non verbaux :

- auditifs : musique, chants, etc..
- olfactifs : présence d'animaux su scène
- visuels : acteurs, décors,..
- tactiles : acteurs parmi les spectateurs.

Tous les sens peuvent être sollicités : appel aux sens et à l'intelligence. Le texte de théâtre est troué : tout n'y est pas dit : cf. : **Anne Ubersfeld** : **Lire le théâtre**. Une grande part de ce qui

se passe sur scène n'est pas dans le texte : dualité primordiale qui a des effets sur l'espace, le temps et le statut des personnages.

2) *L'espace, le temps et les personnages :*

cette dualité est à l'origine d'un traitement particulier de l'espace et du temps et d'un statut particulier du personnage.

- l'espace : il est double dans la mesure où tout élément spatial renvoie à la fois à son référent (lieu du monde réel) et à la scène où il est représenté : cf. : Vérone : **Roméo et Juliette**, **Shakespeare**, le référent : ville d'Italie.

La scène n'existe que par rapport à un autre lieu qui est la salle. Possibilité de jeu entre les deux est extrême. Constante du spectacle contemporain : brouiller les limites.

- le temps : idem il est double : le temps de la représentation et le temps de l'action représentée. Le temps de la représentation est variable mais limité : une demi heure jusqu'à 24 heures.

Temps de l'action : 24 heures, 12 heures pour les classiques, parfois plusieurs années : **Shakespeare** , **Claudiel**. La possibilité de jeu est infinie entre ces 2 temporalités : comment représenter 30 ans en une heure ou 2 minutes en 2 heures : **En attendant Godot** : **Beckett**.

Le temps de la représentation peut être inscrit dans un temps social : Athènes, les spectacles sont représentés pendant les fêtes de Dionysos, ou à Rome pendant les saturnales ou à Versailles pendant les fêtes de la cour ; de nos jours, le soir et le Week-end.

- le personnage : il est double également. Acteur personnage // Acteur comédien : deux sujets d'énonciation : un sujet d'énonciation dans le texte et un sujet de discours sur scène (acteur comédien prête sa voix et son corps au personnage) Cette dualité a des implications sur toutes les composantes de l'œuvre théâtrale.

3) *La Mimesis :*

La dualité « texte et représentation » explique que le théâtre ait pris une part prépondérante dans la définition de la mimesis. Cf. : **Platon** : **Livre III de la République** : le théâtre est l'imitation parfaite car l'auteur y donne l'illusion que ce n'est pas lui qui parle mais ses personnages à la différence des personnages de roman. Ici les personnes sont présentes physiquement effectuant des actions dans un espace et dans un temps réel .

Cf. : **Diegesis**.

Le théâtre est l'art de la mimesis. Certaines esthétiques ont joué du caractère concret de la représentation théâtrale pour faire coïncider le texte et la représentation : théâtre classique (règle des 3 unités) ou théâtre naturaliste.

L'unité de temps et de lieu visent cette coïncidence : produire une mimesis parfaite : **Corneille**, **Racine**, **Boileau** : 12 heures maximum, plus vraisemblable. De même un seul lieu pour une seule scène. Le théâtre naturaliste a formulé la théorie du 4^{ème} mur transparent.

Le théâtre est l'art littéraire où l'illusion mimétique est la plus directement perceptible. Tout nous rappelle qu'on est au théâtre (programme, scène, salle, masques). Le jeu sur cette situation est infini : cf. : **Ruy Blas** , **Victor Hugo** : Acte III ? scène 5 : « **Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais.** » renforcement et dénonciation à la fois de l'illusion.

Cf. : **L'illusion comique**, **Corneille**

La vie est un songe : **Caldérone**

Le thème de l'inversion est baroque.

Cette dualité commande des styles théâtraux.

II : Le langage théâtral :

1) Dualité du langage théâtral :

- comme système de signes linguistiques. Le langage a un double référent : « chaise » référent / élément du décor. ex : **Molière** : **Dom Juan** : Scène 3, Acte I : Sganarelle essaie d'expliquer son système philosophique à Dom Juan et désigne une série d'éléments du décor naturel et de son propre corps qui font bien apparaître la dualité. Mise en avant de la double référentialité. Ouverture d'un espace de mise en scène : choix du décor et du jeu.

- double destinataire : le personnage sur scène et le public : possibilité d'exploitation de l'Aperté : cf. **Molière** : **Le Tartuffe** (Lorine). Jeu sur la double destination : comique. **Dom Juan**, Acte I, scène 2 : Dénégation de la destination de la parole est fréquente chez Molière. Double destinataire : auteur et personnage porte-parole.

2) Spécificité du langage théâtral :

- un facteur : effacement de l'élocution (ni narrateur, ni auteur, dans le texte théâtral) sauf dans les didascalies.

- Pas de narration, ni d'autorité pour prendre en charge le sens, commenter les actions et conduire l'action. tout cela repose sur l'échange des paroles entre les personnages, et sur ce que **Rousset** appelle « le dosage des présences et des absences » sur scène. (rencontres, sorties, révélations,...)

- le langage dramatique est donc un langage de l'action (< drama (grec) = action) succession des répliques qui construit en succession des actions et des états psychologiques. Certains procédés propres au langage théâtral mettent en scène l'aspect dramatique du langage lui-même : ex : **stichomythies** qui font se succéder les répliques d'un alexandrin à l'autre ou d'un hémistiche à l'autre. Rebondissement du dialogue : forme polémique d'affrontement du langage qui est ici en action. **Beckett** : **En attendant Godot** : prend pour sujet le langage dramatique lui-même et son rôle dans la construction de l'intrigue : « Qu'est ce qu'on attend ? » mise en scène du langage dramatique : L'attente devient le sujet principal du spectacle. Cf. : tragédie classique : **Récit de Téraèmène** dans **Phèdre** : rôle dramatique.

- langage polysémique, le langage dramatique n'est pas seulement linguistique : il est structure et composition : cf. : **Rousset**. Les parties de la tragédie ou de la comédie signalent la part de la composition, l'importance de la disposition des scènes. Cf. : **Britannicus** : Néron et Agrippine ne se rencontrent qu'à l'acte III. Discours dialogué : **Bakhtine** : discours antagonistes se font face, construction de polémique, le retrait / absence de l'autre fait que les antagonismes s'affrontent sans médiation et sans interprétation : ex : **Antigone**, **Sophocle** comme deux conceptions du devoir qui s'affrontent. **Corneille** : **Cinna** et **Shakespeare** : **Jules César** : affrontement d'idées sans commentaires.

III : Le théâtre comme scène sociale et comme scène du désir :

1) *scène sociale* : présence du public (destinataire) et interaction scène / salle prédispose le théâtre à un art social. Cérémonial où la société se donne en représentation à elle-même, projection sur scène de ses propres débats, ses espoirs, ses craintes, contradictions, désirs etc...CF. : théâtre antique : le Chœur est la représentation sur scène du peuple athénien. Analyse des tragédies comme des re-élaborations des mythes grecs à la lumière, et avec le vocabulaire des débats juridiques qui avaient lieu à l'époque dans les tribunaux et dans les assemblées populaires : cf. : **La Tragédie grecque** : J.P Vernant et P. Vidal Nacquet. Cf. : **Antigone** : reprise du mythe de la tragédie des atrides mais revisité par les questions des grecs de l'époque. Ex : **Corneille** : ses tragédies représentent la résistance de l'aristocratie française à l'absolutisme royal au temps de la Fronde : **Le Cid** ; grand visiteur du royaume qui revendique sa place et sa liberté.

Les genres théâtraux : comédie et tragédie ont eux même des fonctions sociales déterminées : la tragédie : représentation d'homme supérieurs selon Aristote, représentation sublimée du pouvoir et de la politique.

La comédie : (hommes inférieurs) : réalisation d'un détronement du pouvoir et de l'autorité : dérision des rôles et des comportements sociaux : cf. : Humanité = Carnaval : cf. : Bakhtine.

La catharsis (purgations des passions) confère un rôle de régulation sociale au théâtre : le spectacle devient une sorte de purge collective, au moyen de l'identification aux acteurs et à l'action.

La distanciation brechtienne confère au théâtre un rôle politique. Le spectateur est conduit à la réflexion et à la prise de conscience par la dés-identification, l'éloignement. La distanciation = processus inverse de la catharsis. Absence d'émotion : toujours rappeler au spectateur qu'il est au théâtre, pour empêcher l'identification et favoriser la réflexion. Toujours interrompre l'illusion, repousser l'émotion.

Le rôle de la comédie : corriger les mœurs par le rire : « *castigat rirando mores* ». Le rire de la comédie libère des peurs et servitudes sociales : dérision de la puissance...ex : Détronement : carnavalesque.

Par ailleurs, la représentation théâtrale unit une foule disparate : « *Le théâtre est un mystère où la foule devient un peuple* » **Hugo** : connexion des individus : collectif, communauté de conscience et d'intérêts.

Inversement le théâtre divise. Son histoire est pleine de querelles : **Querelle du Cid, Bataille d'Hernani, Guerre comique avec Moliere**. Le théâtre marque aussi des différences.

2) La scène du désir :

plaisir du spectacle qui repose sur des corps et sur un monde incarné. Lieu de toute projection fantasmagorique dans le plaisir comme dans la souffrance. Occasion de vivre l'interdit de façon imaginaire mais concrètement. Sans dommage pour le corps social ni pour l'individu : Vivre l'interdit.

Pour la comédie : rire à la fois libérateur et sadique : **Ubu Roi** , **Jarry** (comédie sadique), sadisme enfantin, elle nous libère de nos peurs et nous permet de jouer notre agressivité.

Cf. : **théâtre Elizabéthain** : théâtre du sang et de la cruauté.

Théâtre de la cruauté souhaité par **Artaud**, mode de représentation de la mort et de la violence qui joue sur l'attrait et la répulsion.

Désir et plaisir du jeu : jeu dramatique : au M-A : **Jeu de la feuillée, Adam de la Halle**. Jeu de scène, jeu de rôle, jeux internes (théâtre avec son propre vocabulaire, et ses propres conventions) ex : jeu avec temporalité, espace, structure...

Le théâtre est souvent le sujet de sa propre intrigue : thème baroque : le théâtre dans le théâtre.

Plaisir du spectacle qui s'adresse aux sens et à l'intelligence, à la raison et à la folie : cf. : Moliere.

La crise du personnage dans le théâtre moderne, Robert Abirached.

Pour accéder à nous, le personnage en action dispose essentiellement de son langage, et ce langage est nécessairement d'une autre nature que la parole d'usage quotidien : qu'il s'exprime par dialogues, monologues, tirades, apartés, le personnage est un être de mots, qui vit à proportion qu'il se dit lui-même à travers des questions et des réponses, des chuchotements et des cris, des épanchements et des silences calculés.

Théâtre du 20^{ème} : **Artaud, Brecht, Beckett, Ionesco, Jarry Claudel, Giraudoux**

A Connaître : **Corneille : Cid, Horace, Polyeucte, Cinna**

Racine : Andromaque, Phèdre

Marivaux : Jeu de l'amour et du hasard, Les fausses confidences, La dispute, Les caprices de Marianne.

Eviter les références trop allusives. En conclusion : établir un bilan de validité du sujet. Soigner la fin du devoir.

Etude sujet : Problème de la réception : « nous » : destinataires : lecteurs / spectateurs / auditeurs : CF: **Beckett** a écrit beaucoup de ses pièces pour la radio.

Qu'est ce qui distingue les deux premiers ? : plus grande complexité des codes de signification dans le cadre de la représentation.

« **accéder à** » : problème de communication qui n'est à priori pas évidente. Seule évidence : le spectacle : corps, costume,.. Ici on renvoie à quelque chose qui est d'abord caché et qui se dévoile au cours de la représentation. Dévoilement de quelque chose, d'une intériorité.

« **personnage en action** » : reprise de la Poétique d'**Aristote**, pas synonyme de comédien. Personnage sur la scène. « **essentiellement** » ne signifie pas exclusivement, Porte ouverte

« **son langage** » : personnalisation. Langage articulé : code des signes verbaux.

« **autre nature** » : statut différent « **parole d'usage quotidien** » : langage proféré verbalement. Utilitarisme du langage : échange d'info

et « **juxtaposition** » : peut être autre lien logique. « **se dit lui-même** » : dévoilement

« **s'exprimer** » : clarification du verbe « **accéder à nous** ». caractérisation psychologique, sociale, etc.. du perso. idée qu'un monde intérieur trouve un accès au destinataire par le biais du langage. « **les dialogues** » : cas de figure de tout texte dramatique

« **monologue** » : réservé à la tragédie (attention: **Arpagon**). Verbalisation d'une intimité.

« **tirade** » : longue réplique : plutôt genre sérieux

« **aparté** » : théâtre plutôt comique, dans le cadre de la convention. « **être de mot** » : accéder à l'existence « **qui vit** » : existence par la magie de la parole.

« **proportion** » : accumulation signifiante dans le fil de son déroulement.

« **Question / réponse** » : dialectique du dialogue

« **chuchotement / cri** » : écho de **Bergman** : **Cris et chuchotements** notion de volume et d'intensité. domaine de l'oralité : théâtre : lieu de l'excès : amplification ou amuisement.

« **épanchements** » : hypertrophie de la parole du moi dans le théâtre, « **silences calculés** » : nature artificielle de la parole théâtrale, « **silences** » : éloquence, interrogation sur d'autres codes que la parole dramatique.

Interrogation : Parole incarnée sur scène, comme condition essentielle du dévoilement de ce qui n'est pas donné au départ. Le perso devient extérieur par la parole.

Clarification de la thèse : perspective générale classique selon laquelle le personnage est un être de fiction, complexe à l'image du personnage de roman qui existe.

Cf. : **Vincent Jouve** : L'effet personnage dans le roman, PUF.

Pour la réussite de cette reconstruction de soi dans la conscience du destinataire : parole existentielle. Multiplication de la prise de parole : **Phèdre**, **Alceste** : exemples adaptés.

Cependant est-ce que tout personnage de théâtre est nécessairement l'expression d'une complexité ? Non, ex : Les emplois en théâtre qui sont tout de suite identifiables : stéréotypes : cf. : **Molière** : l'Ecole des femmes, **Arnolphe**, à la base est un stéréotype du père de comédie mais devient complexe.

A partir de personnages simples : « êtres de mots » : pas seulement : être de chair (costume, mise en scène, ...) question de l'existence des personnages

Abirached suppose un personnage complexe par la parole : attention à l'évolution du théâtre. Crise du langage : **Beckett**, **Ionesco**, **Beckett** : Fin de partie : négation de la fonction poétique : Oh les beaux jours !.

Dans le théâtre de la dérision, mise en question de l'intériorité, liée à une crise du langage. Attention **Brecht** : le personnage est le support d'une idéologie politique.

Limites d'Abirached : nouveaux codes de signification : **Beckett** : Oh les beaux jours : le sens est porté par le décor. Dans Fin de partie : Les poubelles

S'intéresser à la hiérarchie des codes. Le théâtre de dérision : disparition du personnage, cf. : La cantatrice chauve, **Ionesco**, langage insensé.

Ou le Roi se meurt : retour à une reconstruction du personnage. Reconstruction du langage au fur et à mesure de l'agonie.

La reine Marie : incarnation de l'amour. Marguerite : passage de la vie à la mort. Expression des personnages qui sont au départ des fantoches et reconstruits à la fin du spectacle.

Cf. : **Artaud** : Le théâtre et son double : pas de texte. Cependant, le théâtre moderne fait d'autres expériences. Retour au théâtre de texte : **Koltès** ou encore théâtre de **Nathalie Sarraute**.

Mais à quoi le personnage est-il réduit ? pantomime, ballet, ...

Le personnage comme être de mots : spécialité occidentale du théâtre de texte, signe dès l'antiquité grecque : la versification qui n'est pas compatible avec le théâtre populaire : cf. : Cyrano de Bergerac.

Le monologue : verbalisation d'une intimité : focalisation externe, équivalent de la focalisation interne du roman : monologue intérieur. Forme très travaillée : les stances, cf. : Rodrigue.

Dévoilement du conflit : effort de transparence, prise de décision, théâtralisation de l'intimité. convocation de l'affect. Théâtre intérieur verbalisé, convention de la verbalisation du moi et de sa complexité. Passage d'un personnage vide à un personnage plein.

Ex : **Sganarelle**, déguisement en médecin : le langage donne une indication contre l'apparence : idem dans Le jeu de l'Amour et du Hasard, accès au personnage par le corps, par l'apparence mais le langage est révélateur.

Le problème de la Réception

Introduction :

Question de la lecture et de la réception de l'œuvre a été évacuée pendant longtemps des théories de la littérature. Plus précisément, à partir du moment où s'est constituée, sous la forme d'une critique universitaire, une lecture plus savante. Cette lecture savante a prétendu se substituer à toute lecture et a évacuée la lecture empirique, le lecteur vivant, ordinaire avec en arrière plan l'idée que la lecture spontanée était de toute manière imparfaite, et échouant devant le texte, multipliant les contresens et aboutissant à une mauvaise compréhension du texte. Ce constat est issu des nouvelles critiques américaines : **The New criticism** (années 30-40 aux USA). Ce rejet du lecteur comme superflu dans la littérature pose d'emblée la question d'un conflit possible entre le lecteur et l'auteur / le texte.

Question de la lecture n'est pas nécessairement l'histoire d'une rencontre idyllique. Question du conflit, du malentendu, de l'incompréhension. Conflit et polémique. Une des réponses à ce conflit : évacuer le lecteur et s'intéresser seulement à la lecture savante, universitaire.

Face à cet **ostracisme** : naissance d'un mouvement cherchant à réintroduire le lecteur dans la littérature : cf. : **Proust** : Contre Sainte-Beuve, A la recherche... en faisant part de ses expériences d'enfant, Proust est un des premiers à avoir rappelé la place du lecteur. Rappel que le lecteur crée son propre texte par sa propre lecture.

Par ailleurs, la phénoménologie va à son tour réintroduire le lecteur dans l'analyse littéraire en rappelant qu'une œuvre n'existe qu'en tant qu'elle est perçue par la conscience d'un lecteur. L'œuvre implique la visée d'un lecteur, elle n'existe pas en soi. Pas de texte sans interprète :cf. :**Gadamer**.

En France : **Sartre**, Qu'est ce que la littérature ? va reprendre cette théorie dès 1948, consacrant un chapitre à la question : pour qui écrit on ? rappelant qu'un livre est toujours écrit pour quelqu'un. un livre est toujours écrit pour autrui, pour une conscience : surtout le roman ou le théâtre : « le livre est la rencontre de deux libertés ».

Attention aux écritures de l'intime : c'est soi même qui constitue la conscience dans laquelle l'œuvre sera reçue. Cependant le soi même est ambigu. Il existe aussi des formes de l'intime qui sont écrites pour être publiées.

Sartre : liberté lecteur / liberté auteur en disant cela : Sartre crée un conflit. Ces deux libertés sont elles compatibles ? Le lecteur veut son texte, l'auteur veut le sien. La coïncidence entre les deux n'est pas systématique. Toutes les théories des années 60, 70 tentent de mettre en place des formules où la liberté du lecteur et l'autorité du texte (ses directives) arrivent à une sorte de compromis, de compatibilité. Mais il faut garder à l'horizon que la rencontre entre lecteur et œuvre peut mal se passer.

I : Les esthétiques de la réception

1) Perspective historique : Hans Robert Jauss : 1970 : Esthétique de la réception

le propos de Jauss dans cette œuvre : déplacer l'histoire de la littérature des textes vers l'expérience que les lecteurs font de ces textes. Cette expérience il l'appelle la réception ou encore : l'effet produit par le texte sur un public.

Il introduit différentes notions : l'Horizon d'attente ou encore la fusion des horizons.

- *l'horizon d'attente* : systèmes de références qui conditionne la lecture de l'œuvre et donc la réception d'une œuvre à une époque donnée. Cet horizon d'attente : ce que le lecteur, nourri d'expériences préalables et de lectures préalables, mais aussi doté d'un langage et d'habitudes culturelles, attend d'une œuvre. Il n'existe pas d'attente précise, juste un horizon déterminé par 3 facteurs:

- l'expérience préalable du genre par les lecteurs. Un lecteur de roman courtois du M-A et un lecteur de roman réaliste au XX n'ont pas la même attente.
- Les formes et thématiques des œuvres antérieures, dans cette expérience, présupposent la connaissance. Le lecteur de romans sentimentaux incorpore un certain nombre de situations amoureuses.
- Ce que Jauss appelle : les oppositions culturelles au sein desquelles cette expérience s'inscrit. opposition langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. Le lecteur active un certain nombre d'opposition qui font parties de son horizon.

Pour illustrer sa thèse Jauss privilégie des œuvres évoquant un horizon d'attente pour ensuite rompre avec lui : cf. : **Don Quichotte**, **Cervantes** : commence par évoquer l'horizon d'attente du roman de chevalerie. Une fois cet horizon mis en place, il rompt avec lui. Cela est valable pour la parodie en général.

Cf. : **Jacques le fataliste**, **Diderot**, qui semble s'inscrire dans l'horizon du roman picaresque mais le fait immédiatement éclater.

Chez Jauss une définition implicite de l'œuvre comme écart où comme adhésion à l'horizon d'attente des lecteurs. Toute œuvre s'inscrit dans un horizon d'attente qui lui préexiste et crée une distance plus ou moins grande avec cet horizon. La notion de « fusion des horizons » sert à relier les visées du texte et les intérêts du lecteur.

Deux conséquences : Jauss essaie de dégager un espace de compromis entre les intérêts du lecteur et ceux du texte. Avec un conflit potentiel toujours en embuscade. Le lecteur serait du côté de la tradition et de la conservation. Il attend de relire ce qu'il a déjà lu. L'œuvre serait du côté de l'innovation et donc nécessairement de la déception du lecteur : éclatement des horizons.

Se dégage aussi l'idée d'une négociation entre conservatisme du lecteur et proposition innovante de l'œuvre. en fonction de cela on peut réécrire une histoire de la littérature, l'œuvre classique étant celle qui s'adapte à tous les horizons, qui survit à tous les changements. L'œuvre d'avant-garde étant celle qui par principe, déçoit l'attente du lecteur.

Ex : XX : le nouveau roman apparaît dans un horizon d'attente équivalent à **Balzac**. Systématiquement le nouveau roman a basculé les attentes : cf. : **Robbe-grillet** qui veut changer le lecteur.

Nb : **la fusion des horizons** relie les expériences passées incorporées dans un texte et les intérêts du lecteur. Résoudre la question : Comment comprendre une œuvre ? comment peut on accéder à elle ? on peut y accéder parce que cette fusion s'opère.

L'œuvre = somme de tout ce qui a été écrit et de tout ce qui a été lu.

- *Les problèmes de cette théories :*

La reconstitution des horizons d'attente et l'histoire de la réception des œuvres reposent la plupart du temps sur des témoignages de critiques et d'écrivains. ce n'est pas le lecteur empirique qui sert de base à sa réflexion, c'est la lecture savante ou professionnelle. Très tôt les lecteurs écrivent aux auteurs : **Rousseau : La nouvelle Héloïse**

La Fayette : La princesse de Clèves : ouverture d'un débat

W.Scott : Ivanhoé : les lecteurs demandent à W.Scott de changer la fin de son roman, manifestation des lecteurs, de leur liberté, de leur intérêt pour la lecture. Pourtant ce lecteur réel échappe à la construction de Jauss.

2) La perspective phénoménologique : Wolfgang Iser (même école que Jauss) : L'Acte de lecture

Iser s'appuie sur la pragmatique linguistique : théorie de la communication pour envisager le phénomène littéraire comme communication. L'idée : l'œuvre postule un lecteur implicite qui lui est incorporé , de plus : le texte porte en lui la préstructuration de sa lecture et il doit être composé de manière à assurer la jonction (Chez Jauss on dira fusion) des schémas préétablis du locuteur / auteur d'une part et du destinataire / lecteur d'autre part.

Pour assurer cette jonction le texte dispose de répertoires : répertoires inter-textuels : littéraire Répertoire culturel, social et historique.

Il élabore des stratégies qui déclenchent les conditions de perception du texte. La question qui se pose est la même que chez Jauss : le lecteur réel / empirique est lui aussi écarté de cette théorie de la lecture.

Iser décrit un lecteur idéal construit par le texte qui n'est finalement qu'une projection de l'œuvre elle-même. La question de la rencontre du lecteur implicite et du lecteur réel reste posée.

- la lecture comme stratégie de l'écriture. elle serait quelque chose de programmé, contrôlé, de l'intérieur du texte dont finalement le lecteur réel et ses libertés sont exclus. Les théories sémiologiques reprendront cette idée.

II : Les théories sémiologiques de la lecture

1) Umberto Eco : L'œuvre ouverte

Le texte s'adresserait à un lecteur modèle et solliciterait un mouvement de coopération entre ce lecteur (équivalent du lecteur idéal) incorporé dans le texte et le texte lui-même.

Le lecteur coopérant construit le texte à mesure que celui-ci lui donne les indications et lui ouvre des possibles (ou lui en ferme)

Lire comme on veut ou lire comme le texte le veut. La lecture devient une fonction dérivée de l'écriture le texte construit son lecteur : « **le lecteur est insupportable** »

Toutes ces théories ne se basent pas sur des expériences de lecture réelle. Elle partent d'un modèle de lecteur abstrait qui d'une certaine manière ferait partie des instructions du texte. Le modèle le moins autoritaire : celui de **Jauss**. Les modèles d'**Iser** et d'**Eco** sont très autoritaires : le texte garde la main sur la lecture : cf. : Le pendule de Foucault.

2) Vincent Jouve : « **L'effet personnage dans le roman** »

Tentative de construire un modèle de lecture qui tienne compte de la lecture empirique. La lecture est conservée comme expérience sensible et garde en même temps l'idée d'une lecture construite par le texte mais aussi construisant le texte. Pour cela il dissocie les couches de lecteurs / lectures : 3 niveaux : 3 superposition

- lecteur / lectant
- lecteur / lisant

- lecteur / lu

- Le lecteur lectant : lecteur sémiologique qui élabore un système , qui décode et appréhende le personnage comme un pion. Il se meut à travers un système de signes.

- Le lecteur lisant : appréhende le personnage comme une personne. La lecture lisante : celle qui enclenche un système de sympathies et repose sur l'identification : de l'auteur vers le personnage et vers le lecteur et inversement du lecteur vers le personnage et vers l'auteur.

- Le lecteur lu : idée que le lecteur est interprété par le texte, psychanalysé par le texte qui n'est lus qu'un support fantasmatique permettant de vivre dans l'imaginaire des désirs barrés de la vie sociale : les interdits.

C'est la seule tentative qui réintroduise l'expérience sensible de la lecture. L'expérience historique, culturelle.

III : Sociologies de la lecture

L'œuvre littéraire est inséparable des conditions sociales de sa réception. La sociologie se donne pour objet de reconstituer les conditions sociales de la lecture.

1) L'histoire de la lecture :

Elle a pour fonction de dire : lire n'est pas un acte identique dans toute l'humanité : dépend du temps et du lieu.

Cf. : **Ian Watt** : **The rise of the novel**

Le roman anglais du XVIII^{ème} est apparu sur le fond d'une série de transformations sociales et matérielles qui ont modifié les conditions d'accès à la lecture :

Ex : quand la bougie devient bon marché , tout le monde peut se permettre des lectures tardives.

Ex : l'apparition des machines ménagères va provoqué la libérations des femmes qui auront plus de loisir.

Premier lectorat de romans anglais : femmes et domestiques.

Cf. : **Roger Chartier** : qui réalise un histoire de la lecture et nous rappelle que le mode de lecture a changé au cours des siècles. La lecture individuelle et silencieuse est une apparition récente qui implique toute un transformation du rapport du corps au texte : lecture pour soi, dans le silence et la solitude, alors que pendant des siècles : à voix haute et collective.

Cf. : **Chartier / Hébrard** : **Discours sur la lecture** : étude du rôle des institutions dans la constitution d'un lectorat et dans la réception des œuvres à partir du XIX^{ème} : institution : Eglise / Bibliothèque / Ecole : Chacune d'elle a une stratégie d'orientation et de maîtrise de la lecture. L'église a longtemps interdit les livres de divertissement : proscription du roman : évolution avec listes de livres autorisés ou non. Idem en bibliothèques : orientation des lectures. L'école a un rôle prédominant dans l'établissement d'un corpus d'auteurs classiques. Constitution d'un prêt à penser. Militantisme en faveur de la lecture dans le but de créer des lecteurs dont la lecture soit contrôlée. Evolution des interdits, avant la BD était proscrite ;

2)P. Bourdieu et son école : développement d'une théorie du « champ littéraire » : espace quasi autonome où les auteurs se positionnent et adoptent des esthétiques, en fonction de stratégies internes au champ. Idée de **Bourdieu** : le champ littéraire est un espace autonome non soumis au social. Tout y est fonction de rapports de forces internes au champ. Cette théorie postule une lecture dont les conditions de possibilités sont déjà réalisées par l'œuvre et qui se ramène finalement à une question de classement. Grosso modo : l'œuvre en se positionnant sur tel ou tel créneau de la tradition littéraire classe ses lecteurs qui eux mêmes se classent en les lisant.

La lecture est incorporée dans l'œuvre, elle est une stratégie de l'œuvre, et cette stratégie est une stratégie de classement : Le Nouveau Roman

Cf. : **Claude Simon** : roman pur en vue de la construction d'un lecteur pur. Cette construction est un classement sociologique. Le roman d'avant garde construit un lecteur d'avant garde. Le lecteur trouve dans le roman la lecture qu'il y met.

La distinction d'un lectorat fait partie des stratégies d'élaboration de l'œuvre et l'histoire littéraire tend à lui donner raison, car il est indéniable que la plupart des écrivains ont cherché à contrôler leur propre lectorat : cf. : **Balzac** qui cherche plutôt un lectorat féminin ou encore **Maurice Barres** ou **André Gide** qui cherchent à cibler un lectorat de jeunes et d'adolescents.

Toutes ces théories de la lecture tournent autour de la question d'un antagonisme ou d'un conflit possible entre le lecteur et l'auteur. L'œuvre littéraire évolue entre deux extrêmes : le conflit ouvert ou la résolution du conflit dans l'entente et dans l'accord : pacification des rapports. Deux extrêmes de l'expérience du texte, soit la guerre , soit **le Plaisir du texte** **Barthes**. Tantôt c'est le lecteur qui élimine le texte, tantôt c'est l'inverse. Barthes annonce la mort de l'auteur et le triomphe du lecteur .

Cf. : **Franck Kermode** : tout auteur cherche à échapper à son lecteur, et organise une stratégie de fuite et de secret.

En revanche **Paul Ricoeur** pense que l'expérience de la lecture est fusionnelle : endroit où le monde du lecteur et le monde de l'auteur se rencontrent., que toute lecture est une rencontre : « [la lecture est une reprise du monde de l'œuvre dans le monde du lecteur](#) »

Il y a donc une négociation entre la liberté de l'œuvre et celle du lecteur. La lecture ne peut être seulement mise en œuvre des instructions du texte, mais ça n'est pas non plus la lecture qui fait le texte ni le lecteur qui écrit le texte . la question demeure : une théorie de la lecture est elle possible.

Esthétique de la réception : La Critique

- I : Critique et rhétorique
- II : Panorama de la critique
- III : A quoi sert la critique ?

I : Critique et rhétorique :

1) définition de la critique : du grec signifiant : séparer / juger. L'activité critique se définit d'abord comme une activité de jugement. Critique littéraire = jugement des œuvres littéraires.

Selon **Kant** : **Critique de la faculté de juger** :

Le jugement en général est la faculté de penser le particulier comme contenu sous le général

Ramener l'œuvre à des lois générales.

- **Ces lois peuvent être des lois de fonctionnement**, de composition, dans ce cas, l'activité de jugement consistera à discerner et décrire ces principes généraux de fonctionnement : **critique descriptive**. C'est la plus grande part de la critique aujourd'hui. Ramener les œuvres à des principes généraux : cf. : **la critique narratologique** : ramener tout récit à des règles de fonctionnement : **Genette**.
- **Ces lois peuvent être des normes éthiques ou esthétiques** : l'œuvre particulière est comparée à des normes du bien et du beau. Dans ce cas, le jugement est normatif : **critique normative**, prescriptive liée à un jugement de valeur. Dire si l'œuvre est conforme à une norme de la beauté et de la morale.

Aujourd'hui la critique dans le champs universitaire correspond majoritairement à l'activité de jugement comme discernement. Il s'agit d'interpréter les œuvres ou d'expliquer les œuvres ou de les décrire selon des schémas de plus en plus sophistiqués et complexes.

Cela dit jusqu'au XX, la critique a été largement normative et liée à des jugements de valeur.

Aujourd'hui le jugement de valeur est réservé à la critique journalistique considérée comme secondaire. **La critique universitaire se veut objective et scientifique**. La critique comme activité de lecture savante a évolué entre 19^{ème} et 20^{ème}. D'une lecture qui prétendait imposer des normes aux œuvres à une lecture qui aujourd'hui impose des normes aux lecteurs.

Aujourd'hui : l'art de bien lire : transmission d'une lecture conforme.

L'apprentissage de la littérature devient l'enseignement des normes de lecture savante. Cet état est lui même le résultat d'une longue évolution puisque la critique littéraire en tant que telle n'est apparue qu'au 19^{ème}. Jusqu'à lors : l'activité critique était occupée par la rhétorique.

2) La rhétorique :

Ancêtre de la critique littéraire, comme discipline d'enseignement est un ensemble de règles, de formes et de contenus visant à codifier l'art d'écrire.

- règles de composition : tout discours littéraire ou judiciaire soit composé par 4 étapes :
- **inventio** : recherche des arguments dans un répertoire de thèmes et de lieux communs : Topoi.
- **Disposition** : ordonnancement des arguments
- **Elocution** : mise en verbe, mise en forme : ce qui peut être dit et comment.
- **Actio** : performance publique du discours : concerne l'art oratoire et l'art de l'acteur.

Chacune de ces parties débouche sur d'autres règles particulières : s'y ajoutent des règles de style, divisées depuis **Cicéron** en 3 :

- style simple
- style sublime
- style moyen

Aristote n'en voyait que 2 : style simple / style sublime.

A cela s'ajoutent des règles propres à chaque genre littéraire : ex : en France : époque classique : les règles de l'unité sont élaborées pour compléter les règles qui contraignent la composition du poème dramatique. Ces règles seront valables pour tout texte théâtral : tragédie et comédie (cf. : **Molière et la guerre comique**)

Toutes ces règles sont rassemblées dans des Traités et des Arts poétiques : plus particulièrement pour la littérature : ex : **Art poétique, Horace**
Art poétique, Boileau.

Le plus important dans l'activité critique : discours sur l'écriture, la production. On vise alors l'art du bien écrire (aujourd'hui l'art de bien lire). Pendant toute cette période, activité prescriptive et normative. L'enseignement et les professionnels de la littérature : écrivains et doctes ont pour fonction de transmettre , de rappeler et d'établir les règles de l'art d'écrire. le jugement des œuvres consiste alors en une confrontation des œuvres avec les règles toute L'histoire des querelles se fait autour de cette confrontation ; ex : l'aventure de **Mme de Clèves** n'est pas vraisemblable ni celle du **Cid**...)

L'art poétique , Boileau : rappel d'un ensemble de règles qui justifient l'œuvre de Boileau et le classement des œuvres en fonction de ces règles : **Horace, Eschyle.**

Pour **Boileau**, toute la littérature française est rejetée sauf **Malherbes**.

De cette activité critique liée à la rhétorique, on passe à une critique qui se développe grâce au journalisme, caractérisée par l'éclatement des normes et la variation des jugements. Il n'existe pas de normes universelles. Chaque critique est finalement porteur de son propre jugement : rencontre personnelle avec l'œuvre et avec l'auteur : **Sainte-Beuve** : maître de la critique subjective, l'homme par l'œuvre et l'œuvre par l'homme.

Cf. : **Proust** : **Contre Sainte-Beuve** : refus de cette approche familière qui détruit le mystère, qui assimile la critique à une activité mondaine et finalement semble livrée à l'arbitraire d'un homme qui juge au nom de sa propre norme ou d'une idéologie.

En réaction à cette critique, se met peu à peu en place une critique universitaire à vocation « scientifique » qui est à la recherche d'un discours objectif sur les œuvres. En France, le précurseur de cette critique : **Lanson** : on ne peut comprendre une œuvre sans la connaissance rigoureuse des faits littéraires de l'époque, sans la reconstitution de tout le contexte dans lequel est apparu l'écrivain et son œuvre, tout cela combiné à l'étude exclusive de l'œuvre elle-même : épuisement de tous les aspects de l'œuvre. **Lanson** est à l'origine de l'histoire littéraire érudite qui cherche à tout exhumer. Il est également à l'origine de l'explication de texte comme méthode pour faire tout avouer, comme méthode de lecture totale de l'œuvre.

On a reproché au **Lansonisme** d'étouffer la littéraire sous l'érudition et l'exhaustivité, et de tuer la lecture en éliminant la possibilité d'une rencontre spontanée. Cela dit, on voit combien le **lansonisme** a marqué : l'explication de texte est resté un exercice fondamental.

II : Panorama de la Critique moderne :

Critique actuelle s'est constituée à la fois dans l'opposition et la continuité des courants qui l'ont précédé. Ce qui la caractérise : recherche de l'objectivité, refus du jugement de valeur et le désir de privilégier le texte, l'œuvre de préférence à l'auteur ou à son époque. Les variations existent cependant.

1) la critique formaliste :

divisée en 2 champs d'étude :

- **la poétique générale** : discours général sur le texte littéraire et son fonctionnement.
- **La narratologie** : étude des types de fonctionnement du récit.

La poétique est issue des formalistes russes : **Jakobson, Barthes, Genette**. Elle s'est donnée pour objectif de décrire les formes et le fonctionnement interne de l'œuvre littéraire, en excluant toute allusion au contexte historique ou biographique, toute prise en compte du message du contenu,... Afin de dégager l'essence littéraire, la littérarité ou la poéticité du poème, ou la narrativité du récit. Cette critique nous apprend que l'œuvre littéraire sur avant tout un système de signes qui sont linguistiques. Elle nous apprend aussi que l'essence du littéraire se trouve dans un usage particulier du langage. Ce que **Jakobson** a défini comme : **la fonction poétique** et que d'autres formalistes appellent : **l'usage désautomatisé ou déconventionné** du langage. Cf. : **Mallarmé**.

Le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet donné, non comme simple signe.

- **les limites de l'approche formaliste** : le risque de réduire la forme littéraire aux simples sonorités. Réduction à la matière du langage : réduire toute poéticité et toute littérarité aux sons. Or le langage est fait de mots et non de sons. Mais de mots qui véhiculent des images et des sens. Signifiant et signifié sont indissociables. Prenant conscience de ces limites : **Genette** propose d'inscrire le sens dans la forme et de considérer l'unité sens / forme. Examen du rôle de la forme dans le travail du sens : **Figures I** : poésie baroque, Stendhal.

2) La narratologie : se donne pour objet l'analyse du mode d'organisation interne des récits. Elle doit beaucoup à des chercheurs comme : **Todorov, Brémont et Greimas** : au début des années 60 : mise en place de schémas permettant de construire le fonctionnement de tout récit.

- **schéma narratif** : pour expliquer par quelles séquences passent le récit quel qu'il soit.
- **Schéma actanciel** : description du partage des rôles et des actions dans toute narration : sujet / objet. Destinataire / destinataire. Adjuvant / opposant.

Découverte des archétypes narratifs à l'œuvre dans tout récit. Cependant : si ça marche très bien avec les contes et les récits d'enfance, au delà c'est inutile.

Gerard Genette à partir de **Figures II** a vraiment fondé la narratologie en entreprenant une description et une analyse systématique de toute catégorie du récit :

- Distinction auteur et narrateur.
- Distinction lecteur et narrataire.
- Distinction histoire et récit et narration.
- Et dans le temps du récit, distinction des catégories d'ordre : distinction ordre temporel du récit et vitesse du récit . distinction durée narration et durée fiction. Parler de fréquence de narration : **Stendhal** : « leur bonheur dura 10 ans »
- Distinction entre la **scène itérative** : un événement se produit plusieurs fois et la **scène singulative** : un événement se produit une fois.
- Distinction scène / sommaire
- Distinction des formes du narrateur : **homodiégétique** : présent dans la fiction qu'il raconte , P1. ou narrateur **hétérodiégétique** : absent de la fiction.

- **Conclusion sur les formalistes** : ils apprennent à lire l'œuvre comme un système. Ils nous ont permis de définir le propre de la littérature : l'essence de la littérature. Les limites : elle évacue tout le contexte et établit une sorte de culte du texte pur qui est un processus sans auteur, sans origine, sans destinataire.

3) la critique sociologique :

cherche à réintroduire le contexte et le rapport à la société. Liée à l'analyse sociale. Elle a pour objet de montrer comment les faits sociaux s'inscrivent dans la littérature. Quel est le lien spécifique qu'entretiennent les œuvres littéraires avec la société de leur époque, mais aussi avec le fait social en général.

Cette branche de la critique établit en retour que la littérature est elle-même un phénomène social. Les précurseurs : les marxistes, ou des critiques influencés par la vision marxiste.

Lukács : hongrois : publie une grosse étude sur le roman historique et une théorie du roman. Il propose une analyse du roman comme dégradation du monde de l'épopée : le héros épique vivait dans un monde sans fractures entre les valeurs de l'individu et les valeurs collectives : communauté de valeur : épopée. Le roman est la forme d'expression de la fracture qui s'opère dans le monde bourgeois (capitaliste) entre l'individu et la collectivité. Il est analysé comme dégradation de l'épopée.

Lucien Goldmann : continuateur français : **Pour une sociologie du roman** : établissement d'un lien entre la crise du personnage et sa quasi disparition dans les romans de **Kafka** ou dans le **nouveau roman**, et la crise de l'individu et sa disparition dans la masse anonyme à l'époque du capitalisme moderne, de la production de masse, en série et de l'apparition de monstres étatiques (administration proliférante). Discours social sur la littérature a été prolongé par la socio-critique.

4) la socio-critique :

elle s'est donné pour objectif de conserver l'héritage méthodologique des précurseurs et leurs questionnements tout en reconnaissant la spécificité de la littérature. Rencontre entre l'approche formaliste et l'approche sociologique :

- Henri Mitterand
- Claude Duchet
- Jacques Dubois
- Marc Angenot

Tentative de dégager des catégories. Récupération de certains concepts :

Ex : **société du roman** (société fictive) qui veut que tout récit ait un univers d'êtres, d'objets, de manières d'être, construits par une narration : **société fictive**.

Analyse du discours surtout dans le roman, et l'étude de ce que devient le discours d'une époque dans un roman : ex : **Raymond Mahieu** dans un article consacré aux **Faux-monnayeurs** : comment le thème de la fausse monnaie renvoie à la question des fausses valeurs qui circulent dans la société française avant et après la guerre de 14. Comment l'histoire qui est en apparence absente de l'œuvre, s'inscrit à travers cette fable de la fausse monnaie mais aussi à travers une série d'allusions.

Cette partie de la critique tente de restituer le contexte littéraire et le lien que l'œuvre entretient avec la société.

5) la psycho-critique :

cf. : Marthe Richard
Charles Mauron
Jean Bellemin Noël

Méthode qui utilise la psychanalyse et ses concepts pour expliquer l'œuvre littéraire comme lieu d'inscription du sujet (inconscient) :

- désir
- fantasme
- roman personnel
- roman familial

va et vient de l'inconscient du sujet à l'inconscient du texte. De la biographie de l'auteur à la parole du texte qui produit lui même métaphore, déplacement, lapsus à l'image de l'inconscient du sujet. **Charles Mauron** : Analyse de **Baudelaire, Mallarmé**. En essayant de dégager leurs métaphores obsédantes : cf. : chez **Mallarmé** : **l'ange musicien**.

6) La critique thématique :

- **Starobinski**
- **Bachelard**

7) Critique génétique :

saisir la genèse de l'œuvre dans le manuscrit.

III : A quoi sert la critique ?

Tout cet arsenal ne risque t-il pas d'ensevelir l'œuvre sous son commentaire. Ne risque t-il pas de bouleverser une hiérarchie naturelle où l'œuvre devrait primer sur le commentaire en une hiérarchie perverse où le commentaire l'emporte sur l'œuvre.

Ne risque t'il pas de substituer à la spontanéité d'une rencontre, une espèce de virtuosité technique où l'œuvre disparaît. Cela entraîne la question du pourquoi ? Ce discours sur la littérature est il nécessaire ?

- 1) le discours critique est nécessaire à l'œuvre : utilité reconnue par les auteurs eux mêmes qui ont besoin de voir leurs œuvres prolongées, objectivées. Besoin de comprendre ce qu'ils ont fait par l'approche d'un autre. La critique de sa propre œuvre n'est pas possible. Les écrivains doublent souvent leurs créations d'un travail de critique.
- 2) En critiquant les autres on peut trouver son propre style, cf. : **Proust** et **les pastiches** ou encore **Butor**.
- 3) La critique littéraire savante a pour fonction de prolonger un enchantement et de l'interrompre en même temps. On recherche le roman théorique du roman. 2^{ème} lecture qui prolonge le plaisir en même temps qu'il l'interrompt en nous permettant de passer au stade de l'analyse et de l'organisation. Plaisir d'ordre rationnel. Les grands critiques nous font vivre cette expérience.
- 4) Toute la critique littéraire de ces 20 dernières années s'est concentrées sur la question de l'essence de la littérature, de son fonctionnement interne. Est-ce vraiment ce qu'il y a de plus intéressant à chercher dans la littérature ? La question de son effet , de sa fonction ne mérite t-elle pas autant d'intérêt ?

Cf. : **Todorov** : **Critique de la critique**, il ne faut pas aujourd'hui à nouveau rechercher le lien de la littérature avec l'éthique et avec la vérité.

L'œuvre recherche une éthique et une vérité : cf. : **La condition humaine, Malraux**

Todorov : « La critique est un dialogue ; la rencontre de deux voix, celle de l'auteur et celle du critique, dont aucune n'a de privilège sur l'autre » Critique de la Critique

Starobinski : « Si au sortir de l'expérience [de lecture et d'interprétation] , le monde et la vie de l'interprète n'ont pas trouvé eux même accroissement de sens, valait il la peine de s'y aventurer ? »

Todorov : notion de critique : définition de la critique comme dialogue. Pas de référence à un texte. Il parle de l'auteur par rapport au critique.

La critique serait la rencontre de deux sujets et non pas la rencontre de deux codes. Importance de la notion de « **absence de privilège** » sur l'autre. équilibre > dialogue. Cependant à chacun sa place. Question de la dissertation : « la critique est elle réellement un dialogue entre l'auteur et le critique ? »

Pas de privilèges mais droit du critique sur la parole de l'auteur et inversement. Cette définition peut elle être légitimée ? Quelle illustration ? Est-ce que le déséquilibre en faveur de l'une ou de l'autre de ces instances détruit la critique ? Preuve à contrario.

Proust : un critique s'empare d'un auteur pour y introduire sa voix propre : cf. : **les pastiches** : assimilation des deux voix. Contre Sainte-Beuve, A la recherche...

Toute l'histoire de la lecture s'est constituée sur la base de cette écoute et de ce dialogue. La fonction critique était occupée par les auteurs eux mêmes. Relecture permanente du patrimoine.

Esope > **la Fontaine**

Plaute > **Molière**

Reprise et recréation : distance.

Selon **Todorov** : bonne critique : l'auteur parle avec le critique autant que le contraire. Pas de déformation du message : présence parallèle des deux voix simultanément.

Rôle du critique : interroger l'œuvre de manière à en extraire la vérité. Parce que l'auteur n'en est pas toujours conscient : cf. : **Valery**. L'auteur ne contrôle pas absolument son œuvre.

Prendre garde toutefois aux œuvres paranoïaques : **Celine, Sartre** : où l'auteur tente de tout contrôler : critique / lecteur/ ...

Donc selon **Todorov** : notion de dialogue platonicien : extraire le sens de l'œuvre, sa vérité, son mode de fonctionnement.

Critique d'interprétation, critique explicative, structuraliste ou formaliste.

Genette : critique formaliste : la parole est laissée au texte : cf. : **Figure II**

Barthes : **S/Z** (attention à cet exemple : ni auteur, ni critique, seulement le texte)

Sur Racine : dialogue avec l'œuvre. dialogue incarné, véritable discussion possible.

Bénichou : critique explicative : organisation du dialogue de Corneille avec l'histoire.

Philippe Lejeune : Le pacte autobiographique.

Critique d'homme : rencontre

Sartre : **Baudelaire** : Sartre y interprète tout selon sa propre expérience : expérience du néant C'est l'exemple limite où le critique écraserait de sa voix son objet.

Retour sur **Todorov** : avec Sartre on perdrait l'équilibre cher à Todorov : puisque le critique a le privilège de la voix sur l'auteur : alors Sartre, bon ou mauvais critique ?

S'il n'y a pas dialogue, mais monologue, l'exercice critique est il intéressant ?

Qu'est-ce qu'une critique où l'auteur a le privilège ? Une critique servile : hagiographique (écriture de la vie des saints : louanges, sanctification, critiques admiratives)

Voir **Sainte-Beuve** quand il a affaire à des écrivains qu'il admire.

Discours critique dont l'auteur est évacué : critique récente qui proclame la mort de l'auteur.

Barthes : l'avènement du lecteur c'est la mort de l'auteur.

Peguy : parodie de la méthode de **Taine** : méthode linguistique où l'œuvre disparaît sous l'amoncellement des paroles du critique et sous les connaissances annexes nécessaires à cette méthode.

Critique idéologique, dogmatique : substitue son discours au discours de l'œuvre : critique sociologique d'inspiration marxiste pour laquelle tout roman reflète la crise du capitalisme à un moment donné : cf. : **Goldmann** : interprétation des romans d'**André Malraux** où Malraux n'a pas son mot à dire. Absence de dialogue.

Les limites :

- il y a bien d'autres voix que celle de l'auteur et celle de la critique
- ce dialogue ne risque pas de devenir un dialogue de spécialiste et entre spécialiste.
- Le danger d'une telle conception : provoquer des œuvres écrites pour séduire les critiques et inversement . cf. : **les Nouveaux romanciers** qui ont chacun leur critique attiré : **Robbe-Grillet / Ricardoux**. Quant aux critiques , ils écrivent pour être lus et reconnus par les romanciers.

Les critères de classement d'une œuvre peuvent ils trouver une justification objective ?

Selon **Alexandre Lous** (voir sujet) : la seule sanction valable est celle du public.

Y a t il des moyens permettant de reconnaître des œuvres littéraires dignes de ce nom ? Qu'est ce que la littérature ?

I : Etat des lieux :

Constat : reconnaissance du terrain

A) Les « droits imperceptibles du lecteur », Pennac.

Côté démagogique :

- droit de ne pas lire
- droit de sauter des pages
- droit de lire n'importe quoi
- droit au Bovarisme.

Selon **Maurice Blanchot** : « Qu'est ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit » in : **L'œuvre ouverte**

L'argument commercial qui veut que le succès des ventes soit synonyme de qualité ne fonctionne pas en littérature.

B) les genres marginaux :

La notion de mauvais livre ou de bon livre : notion d'étiquette : telle ou telle collection : catégorisation expéditive qui suspend le jugement :

Science-fiction : **Lovecraft, A. Huxley, Gauthier, Villiers de l'Isle Adam, Barjavel, Cazotte,...**

C) loi du marché et littérature industrielle :

Attention aux phénomènes de critiques : **Mazline** : **Prix Goncourt** en 1932 avec **Les Loups** avait été préféré à **Celine** en liste lui aussi, qui se souvient aujourd'hui de Mazline, sinon précisément comme étant celui qui a été préféré à Celine.

Cf. : **Rushdie** : **les Versets sataniques** : jamais récompensé parce que le personnage fait l'objet d'un tapage médiatique.

II : Précarité des critères :

A) Déplacement de l'horizon d'attente : évolution du goût et de la demande du public : XVII : la plupart des romans du XVII sont aujourd'hui devenus illisibles : cf. : **Henri Coulet** : **le Roman jusqu'à la révolution** seule œuvre qui ait survécu : **La princesse de Clèves** qui fut boudée à l'époque parce que ne correspondant pas à l'horizon d'attente des lecteurs d'alors.

Début XX : roman symboliste : très apprécié par la critique, mais qui lit aujourd'hui **Paul Bourget**, ou **Paul Adam** ?

B) Avatars de l'écriture littéraire :

Difficulté d'établir une norme du « bien écrit »

Cf. : **Brunetière** critique du 19^{ème} qui décrète que **l'Education sentimentale** est illisible ou encore **Sainte-Beuve** qui affirme que les romans de **Stendhal** sont « détestables ».

Cette notion se déplace : **Claude Simon** est aujourd'hui illisible.

C) Evolution des canons :

Pendant longtemps les livres ont été rejetés parce que subversifs : notion d'éthique :

- religion
- politique

très souvent réhabilitation : cf. : **Cymbalum Mundi**, Bonaventure des Perriers, à son époque, au 16^{ème}, avait été condamnée et brûlée, puis réhabilitée.

Ce canon de la condamnation d'un livre n'est donc pas utilisable.

Cf. : **Rousseau** qui considère **La fontaine** comme immoral.

Attention aux provocateurs : **Sade, Céline**.

Un livre n'est jamais un chef-d'œuvre, il le devient.

Les Goncourt

III : Permanence de la littérature :

A) Œuvre littéraire se situe au delà des modes, survit aux modes, elle reste parlante au delà de l'ancrage temporel :

« Une œuvre est éternelle non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents mais parce qu'elle propose des sens différents à un homme unique ». **Barthes, Critique et Vérité**.

Maurice Blanchot : Espace littéraire : « le livre qui a son origine dans l'art n'a pas sa garantie dans le monde ».

Chaque lecture régénère et réinvente le sens d'une œuvre : « avant d'avoir été lu par personne le livre non littéraire a déjà été lu par tous. »

B) au delà du style, de l'écriture, de la langue :

Texte d'Homère qui résiste à toutes les traductions dans le monde entier.

Le beau style n'est pas une garantie de qualité parce qu'il ne résiste pas au temps ou la tradition : cf. : **L'Astrée**, **H. D'Urfé** est aujourd'hui illisible. Inversement, une page immortelle résiste à tout.

C) L'œuvre se situe au delà des hiérarchies et des catégories :

Clivage entre les genres n'est pas imperméable. Rire à Rabelais : universel : intellectuel ou pas : compréhension universelle : au delà des clivages possibilité de communication. Il y a des échanges : pas de rejet catégorique d'œuvres sous prétextes qu'elles sont mauvaises.

Bon livre au delà de toute catégorisation > jubilation.

Barthes : Le plaisir du texte.

« Le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages qui travaillent côte à côte ».

Une lecture productrice de plaisir implique un texte qui a été écrit dans la plaisir, le contraire n'existe pas.

Création d'un « espace de la jouissance » : si l'écriture vient seulement d'un besoin, elle sera stérile et ennuyeuse, texte écrit hors de toute jouissance : « vous vous adressez à moi pour que je vous lise mais je ne suis rien d'autre pour vous qu'un vase d'expansion »

« l'écriture est ceci ; la science des jouissance du langage, son Kamasutra (de cette science il n'y a qu'un traité ; l'écriture elle même) »

Sade serait la collision d'une écriture canonique très pure et d'un contenu pornographique : choc créateur de plaisir : redistribution du langage ;

Œuvres modernes : toujours deux bords :

- subversif, violent
- matérialité pure.

« Flaubert : une manière de couper, de trouser le discours sans le rendre insensé (...) La narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible. »

2 sortes de lecture :

- l'une rapide, vorace qui saute les passages pressentis « ennuyeux », et qui convient à des textes comme ceux de Proust, ou Zola...
- l'autre minutieuse, attentive, lente : attention à l'énonciation car c'est là que tout se passe : textes modernes.

Texte de la jouissance : « celui qui fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur [...] et met en crise son rapport au langage. »

Pour lire la critique : « Ce plaisir critique au lieu d'accepter d'en être le confident – moyen sur pour le manquer- je puis m'en faire le voyeur ; j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; [...] Perversité de l'écrivain (son plaisir) d'écrire est sans fonction, double et triple perversion du critique et de son lecteur à l'infini »

Un texte sur le plaisir est forcément bref : « dialectique brève à deux temps ». celui de l'opinion et de la contestation. C'est toujours une « introduction à ce qui ne s'écrira jamais »

Deux façons d'envisager le problème : « si je dis qu'entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que 'histoire est pacifiée... » (la culture d'aujourd'hui n'est que le développement de celle d'hier)

« Mais si je crois au contraire que le plaisir et la jouissance sont des forces parallèles, qu'elles ne peuvent se rencontrer et qu'entre elles, il y a plus qu'un combat : une incommunication »
moyen psychanalytique de marquer l'opposition : le plaisir est dicible, pas la jouissance.

Cf. : Leclaire : « ...celui qui dit, par son dit, s'interdit la jouissance ou corrélativement, celui qui jouit fait toute lettre – et tout dit possible- s'évanouir dans l'absolu de l'annulation qu'il célèbre »

« l'écrivain de plaisir (et son lecteur) accepte la lettre, renonçant à la jouissance »

2 sortes de réalismes : le premier déchiffre le réel, ce qui se démontre mais ne se voit pas.
le second dit la réalité, ce qui se voit mais ne se démontre pas : description en général.

« Beaucoup de lectures sont perverses, impliquant un clivage. De même que l'enfant sait que sa mère n'a pas de pénis et tout en même temps croit qu'elle en a un, **de même le lecteur peut dire sans cesse : je sais bien que ce ne sont que des mots mais tout de même...** »

lecture tragique : la plus perverse : prendre plaisir à s'entendre raconter une histoire dont je connais la fin. Par rapport à **l'histoire dramatique, celle dont on ignore l'issue**, il y a effacement du plaisir et progression de la jouissance : **dramatique : peu de jouissance.**

« cette parole à la fois très culturelle et très sauvage était surtout lexicale, sporadique ; elle construisait en moi , à travers son flux apparent un discontinu définitif : cette non-phrase n'était pas du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la puissance d'accéder à la phrase, qui aurait été avant la phrase ; c'était ce qui est éternellement, superbement hors de la phrase. »

l'Écrivain : « Pense-phrase (c'est à dire pas tout à fait un penseur et pas tout à fait un phraseur). Le plaisir de la phrase est très culturel [...] on joue d'un jouet exceptionnel dont la linguistique a bien montré le paradoxe : immuablement structuré et cependant infiniment renouvelable. Quelque chose comme le jeu d'échec. »

« textes de jouissances : le plaisir en pièces : la langue en pièces : la culture en pièces : ils sont pervers en ceci qu'ils sont hors de toute finalité imaginable – même celle du plaisir- (la jouissance n'oblige pas au plaisir) »

corps de jouissance : sujet historique : « car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle) »

Notes : **Littérature : textes théoriques et critiques**

A propos de la spécificité du texte littéraire :

Roland Barthes : Essais critiques, 1964

< sémiotique. Son œuvre est inspirée par le marxisme, la linguistique, l'anthropologie et la psychanalyse.

1963 : **Sur Racine**

1966 : **Critique et Vérité** (contre la critique universitaire, **Barthes** propose une nouvelle critique < structuralisme)

1953 : **le Degré zéro de l'écriture** (sur la langue)

1957 : **Mythologies** (sur les usages sociaux)

1970 : **l'Empire des signes**

S/Z (sur Balzac)

Pour Barthes tout est langage (sémiotique), le texte et le lecteur. Définition d'une science du discours qui tente d'analyser dans l'œuvre littéraire (foncièrement polysémique) les structures, les figures et le lecteur devient producteur de textes.

Nature langagière de la littérature qui communique en utilisant un matériau : la langage. Ce matériau a déjà pour fonction de communiquer : « **matière déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare** ». la littérature : système second et parasite du langage. Elle ne renvoie qu'au langage pas au réel, la littérature n'imité pas le réel.

Notes : **Littérature : Textes théoriques et critiques** :

Sur la spécificité du texte littéraire :

Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, 1963

Issu du **formalisme russe** qui cherche à appliquer à la littérature les méthodes d'analyses structurales empruntées à la linguistique.

Linguistique structurale : étude de l'œuvre comme structure verbale, autonome dont les différents éléments sont signifiants.

Notion de littérarité : « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »

6 facteurs constitutifs de tout procès linguistique. **La fonction poétique du langage peut être définie d'une façon linguistique indépendamment de tout jugement de valeur subjectif** :

- destinataire (fonction expressive)
- destinataire (fonction connative)
- message (fonction poétique)
- contexte (fonction référentielle)
- code (fonction métalinguistique)
- contact (fonction phatique)

2 modes fondamentaux d'arrangements utilisés dans le comportement verbal :

- **sélection et combinaison** : le locuteur fait un choix parmi une série de noms existants (enfant, gosse, gamin,..) + ou – semblables, idem pour les verbes (dormir, sommeiller,...) combinaison des différents éléments pour produire une phrase
- sélection faite par le locuteur est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, synonymie et antonymie.
- La combinaison (construction de la séquence) repose sur la contiguïté.

Notes : Littérature : Textes théoriques et critiques.
Sur la spécificité du texte littéraire.

Michael Riffaterre

Il postule l'unicité du texte littéraire : « le style, c'est le texte même » : définition de la littéarité.

Phénomène littéraire : « le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte »

Explication de l'engendrement du sens chez le lecteur : « acte de communication littéraire »

Importance de 2 facteurs de la communication linguistique : le message / le lecteur

« la réalité et l'auteur sont des succédanés du texte littéraire », le texte étant un « sous-code »

la réception du texte suppose l'activité du lecteur, il peut cependant y avoir des limites à la liberté du lecteur : l'unicité du style permet au texte de « contrôler son propre décodage »

Riffaterre note cependant la tendance du lecteur à ramener le texte au discours ordinaire en lui attribuant une fonction référentielle, mimétique : l'auteur et la réalité sont alors reconstruits comme des entités naturelles, extérieures au texte.

L'autobiographie.

Introduction : le retour à l'écriture du moi fin XX. L'expression naïve de l'intimité ne suffit plus. Pertinence de l'impersonnalité comme critère unique de littéarité.

I : Ecriture et 3^{ème} personne : la thèse de Deleuze.

A) les facilités du possessif : « écrire n'est pas raconter »

Domaine de la paralittérature : mauvaises biographies qui se contentent de raconter. La biographie ne suffit pas à être écrivain.

Écriture du moi : journal intime est souvent critiqué pour ses facilités.

Cf. : **Philippe Lejeune** : **Le pacte autobiographique** : définition de l'autobiographie : récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence.

Cf. : **les Confessions** : **Rousseau** : autobiographie littéraire. De manière générale méfiance des écrivains à l'égard de l'autobiographie.

Cf. : **Sartre** : **les Mots**

Sarraute : **Enfance**

B) Nécessaire distance à soi :

« la littérature ne commence qu'avec la naissance d'une 3^{ème} personne »

métamorphose du « je » biographique en « je » littéraire.

Poésie lyrique : le poète et un autre : **Rimbaud** : « Je est un autre »

Ou encore, **Du Bellay** : **Les regrets**, ou Du Bellay devient la voix de tous les exilés.

Pour le roman : l'auteur se glisse dans le récit au prix de sa propre métamorphose en narrateur : il met alors un peu de lui dans chaque personnage.

Plénitude de la création va exclure le « je » au profit du « il » : littérature classique au nom des bienséances devient une littérature de la 3^{ème} personne.

Au théâtre : personnage : la voix de l'auteur est absente. Cependant : **Racine** met beaucoup de lui dans les passions de ses personnages. Pas de représentations directes de l'auteur mais...

La tragédie implique l'éloignement temps / espace qui fonde l'esthétique classique.

Ne pas connaître la biographie de l'auteur n'empêche pas une bonne analyse : cf. : **Shakespeare** : le moi d'un auteur peut rester inconnu.

C) Puissance de l'impersonnel :

La force d'une œuvre repose sur une conquête voire une bataille contre la pente naturelle à la confession : **Flaubert** contre **Georges Sand**

II : Limites et ambiguïté du jugement de Deleuze :

Défense de l'écriture du moi.

A) Force littérature de l'écriture du « je » :

Proust : d'abord écriture à la 3^{ème} personne, **Jean Santeuil**, ensuite il passe au « je » dans **la Recherche**.

Certaines autobiographies ont une valeur littéraire sûre : cf. : **Rousseau**.

Sartre : **Les mots** : démolition de l'enfant qu'il fut. En règle général ce genre de confession permet d'assister à la naissance d'un écrivain.

B) les limites de l'impersonnel :

on pourrait croire que **Deleuze** fait l'apologie de la littérature coupée de sa dimension existentielle : cf. : **L'Art pour l'art**, **Le Parnasse**.

Deleuze a tendance à méconnaître la différence entre le « je » biographique et le « je » poétique : attention à la simplification.

Deleuze veut-il une rupture totale avec le vécu ou une métamorphose comme **Proust** avec sa théories des « deux moi » : cf. : **Proust** : Contre Sainte-Beuve, où Proust fait état de la différence entre le moi profond de la littérature et le moi de la conversation qui est superficiel.

C) Les rêves et les fantasmes :

Le rêve ouvre la porte de l'imaginaire personnel et pose la question de sa place dans le texte. Intérêt de l'écriture : sublimer le fantasme stéréotypé.

Déception de l'écriture automatique qui est sensée laisser libre cours à l'inconscient : obligation de retravailler le fantasme en travail stylistique.

Freud admirait la possibilité qu'a l'artiste de faire partager à autrui des fantasmes libérés de leur poids d'obsession : cf. : la Gradiva de **Jensen**. Le fantasme comme les autres parties du moi de l'écrivain subit une métamorphose et ne se réduit pas à une obsession brute.

III : Littéarité et impersonnalité :

Le jugement de **Deleuze** s'inscrit dans la recherche d'un critère de littéarité. La distance à soi du créateur n'est pas de ce point de vue le seul outil possible pour reconnaître un texte.

A) Littérature et immédiateté :

1^{er} lieu : **Deleuze** poursuit la tradition d'une doxa anti-autobiographique.

Selon **Thibaudet** : l'autobiographie est l'art de ce qui ne sont pas artiste.

Deleuze : formulation de réserves vis à vis de la **psychanalyse freudienne** : le travail empêche de saisir l'inconscient

Illusion de l'immédiateté : rien de plus opaque que le souvenir rien de plus mystérieux que le moi. L'illusion d'immédiateté vaut aussi pour la réception : le lecteur. Cf. : **Sainte Beuve** : tout expliquer par la vie des auteurs or la véritable intelligence d'un texte passe par la mise entre parenthèses des aléas biographiques de l'auteur.

B) Littérature et Médiation :

On peut accorder à **Deleuze** une possible hiérarchie littéraire fondée sur le plus ou moins grand rapport des œuvres à un référent existentiel :cf. : **Claude Simon** : la Route des Flandres. La littérature comme une espèce d'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur.

Avec cette intuition de la qualité du travail c'est évoquer comme critère de littéarité autant la distance à soi que la fonction poétique. Travail de l'écriture : condition nécessaire à cette distance à soi. **René Girard** : Mensonge romantique et vérité romanesque , émet l'hypothèse d'un tiers médiateur dans tout le processus de désir : l'homme doit voir l'objet de son désir désigné par un tiers, dans un triangle qui remplace la transitivité. Cf. : **Madame Bovary** : **Flaubert** : Puissance d'un impersonnel dont parle **Deleuze**, cette puissance peut trouver ici une explication antérieure, le personnage étant bien plus qu'un double romantique mais un facteur de tension dans la structure même de la psyché.

C) Littérature et confessions :

Butor : article sur l'usage des pronoms personnels dans le roman. Relativise l'importance de la répartition des personnes grammaticales : « la distinction entre les 3 personnes de la grammaire perd beaucoup de la raideur qu'elle peut avoir dans la vie quotidienne ; elles sont en communication ». Héros comme masque du romancier, par lequel il se raconte et se réalise. La distance à soi est nécessaire mais pas suffisante. **Paul Ricoeur** pose la littérature comme lieu de **refiguration du vécu** : autobiographie des possibles. Théorie de l'identité narrative opposée à l'identité personnelle.

Conclusion : attention aux facilités d'une lecture trop autobiographique, de même la simple transcription des rêves et des fantasmes est insuffisante : nécessité d'un retravail. Incontestable preuve de la puissance de l'impersonnel.

Se méfier du risque de dessèchement qu'implique un refus de tout rapport entre moi et le texte.

Insister sur le paradoxe fécond d'une singularité construite par l'écriture et qui permet à l'écrivain et à son lecteur de communiquer dans l'espace du texte, sans renoncer totalement à la vie, au monde qui existent justement en dehors de cet espace.

Le Romantisme

I) Délimitation temporelle :

Les Méditations de **Lamartine** marquent une rupture formelle avec la poésie traditionnelle.
1830 : **Hernani** : 1^{ère} représentation le 25 février 1830 : Bataille du public : victoire du préromantisme.

Romantisme : mouvement de libération esthétique en art, puis revendication politique.
Juin 1848 : fin de l'idéalisme politique du romantisme : remplacement de Louis-Philippe par la république.

- les causes sociales : bourgeoisie triomphante donne le ton sur le plan littéraire. Or à partir de 1850, préférence pour la comédie de Boulevard. Cf. : Le chapeau de paille d'Italie, **Labiche**, 1851

La dame aux camélias, **Dumas fils**, 1852

Le gendre de M. Poirier

- les causes littéraires :

1843 : échec des Burgraves, **Hugo**.

Racine profite de ce refus du romantisme.

En poésie, le classicisme renaît avec l'apparition de la **poésie parnassienne**.

Cf. : 1852, **Leconte de l'Isle** et ses poésies antiques

1857 : **Baudelaire** : Les fleurs du mal

1857 : Madame Bovary, fin du romantisme.

Réaction anti romantique par les réalistes : organisation d'une école réaliste : cf. : **Champfleury** : fondateur de l'école et de la revue.

Question du préromantisme : toutes les tendances qui ont précédé **Lamartine**.

Rousseau : La nouvelle Héloïse, 1761 : nature, exaltation de la passion, inspiration autobiographique, prose lyrique.

1782 : Les confessions : confidentialité, affirmation du moi, lyrisme, droit de la passion, goût de la nature. Rêveries du promeneur solitaire : idem

1788 : **Bernardin de Saint-Pierre** : Paul et Virginie : histoire d'amour idyllique, exaltation de l'amour et de la vertu.

1794 : **André Chénier** est guillotiné : sur le plan de la versification : très classique, inspiration antique. Œuvres complètes en 1819, **Hugo** lui rendra hommage dans La Légende des siècles et **Balzac** dans les Illusions perdues. Caractère sentimental de son inspiration.

: « l'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète ».

Baudelaire dénoncera la confusion entre poésie et sentimentalité.

1800 : **Madame de Stael** : De la littérature : opposition célèbre entre littérature du nord et du midi : constat : littérature française est toujours rattachée à la littérature du midi (gréco-latine) Cependant une période nouvelle implique l'affranchissement des modèles et de se tourner vers le nord.

1802 : **Delphine** : **Madame de Stael** : roman féministe, droit à la passion : « les femmes n'ont d'existence que par l'amour »

1804 : **Oberman** : **Senancour**

1807 : **Corinne** : **Madame de Stael**

1813 : **De l'Allemagne** : **Madame de Stael** : réaffirme la nécessité de s'ouvrir aux influences littéraires étrangères et surtout allemandes.

1816 : **Adolphe** : **Benjamin Constant** : roman d'analyse : spleen.

Période de transition : préromantisme. Cependant l'écriture reste classique : cf. : **Chateaubriand**.

Les tendances romantiques d'avant 1820 restent le fait d'écrivains isolés : pas de mouvement d'ensemble.

1850 : date à nuancer : attention sujet capes. Cf. : **Henri Peyre** : romantisme éternel, indépendant du romantisme historique.

Victor Hugo, mort en 1885, toujours romantique a alors un côté archaïque.

La Muse française : 1823 : revue monarchiste : **Hugo, Vigny, W.Scott, Shakespeare**.

Le Salon de l'arsenal : **Hugo, Nerval, Vigny, Lamartine, Balzac, Delacroix, Gauthier**.

Le Globe : 1824-1832 : revue libérale : **Sainte-Beuve, Stendhal, Mérimée**.

1827 : Préface à **Cromwell**, **Hugo**

Le romantisme serait comme le libéralisme en littérature. Le romantisme a au départ un côté expérimental. **Lamartine** et **Chateaubriand** s'en tiennent à l'écart. les adversaires du romantisme restent les plus nombreux : cf. : **Villemain** et **Nisard**, fervents défenseurs du classicisme.

Les influences étrangères : 1814 : traduction du cours de littérature dramatique de **Schlegel** : ami de **Novalis** et de **Mme de Stael**.

Walter Scott : traduction en 1820 de **Ivanhoë** : traduction à la même époque de **Byron** et de **Schiller, Goethe**. Le classicisme est une tradition française, mais il est plus fragile à l'étranger. Du coup le romantisme se fait plus facilement jour à l'étranger où il est plus précoce.

II : Définition :

Paul Valéry : Il faudrait avoir perdu tout esprit de rigueur pour définir le romantisme.

Définition est déclarée très difficile à l'unanimité.

Romantique : qui tient du héros de roman : au 17^e, 18^e.

A partir de 1775 : sous l'influence de l'anglais : ce qui rappelle les romans de chevalerie.

En France, au 18^{ème} : romantique : surtout pour les paysages et les ruines. Cf. : **Gauthier** : **Aria Marcella, Jettatura**...ou à propos d'un lieu qui serait digne d'être décrit dans un roman ou dans un poème.

1804 : le mot s'applique aux œuvres d'art

après 1800 : l'allemand impose un nouveau sens, d'après **Schlegel** qui oppose romantique et classique. Exaltation de la passion et de l'inspiration nationale au détriment de l'antiquité.

Madame de Stael : De l'Allemagne : Le nom de romantisme a été introduit nouvellement en Allemagne.

Poésie classique : anciens : Paganisme.

Romantisme : chevalerie : ère chrétienne.

1820-1830 : On parle de **Romanticisme** : le mot « Romantisme » sera admis par l'académie en 1878.

La polémique se développe au théâtre qui est le bastion du classicisme. CF. : **Voltaire**, à propos de Athalie de **Racine** : « chef d'œuvre du genre humain ».

1800-1850 : On représente toujours des tragédies classiques .cf. : **Ponsard**,...

Le théâtre étant le genre le plus codifié appelle la libération la plus nette.

Revendication des romantiques : au nom de la liberté :

- renoncer à l'imitation
- renoncer aux règles classiques
- réunir la comédie et la tragédie

l'homme doit redevenir une totalité.

Cette modernité a déjà été défendue par **Madame de Stael**, par **Stendhal** dans Racine et Shakespeare : Shakespeare place l'actualité comme une valeur sure.

Le refus de l'imitation se trouve déjà chez Mme de Stael : cependant principe nouveau ; celui de l'inspiration., corollaire individuel du génie national. Stendhal dit également ce refus de l'imitation. Romantisme = modernité.

Refus des règles : **Stendhal** dans Racine et Shakespeare : pour une tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe dans des lieux divers.

Attention : les romantiques n'abolissent pas toutes les règles : ils maintiennent l'unité d'action. pour le théâtre, **Hugo** se fait à son tour prescriptif, à propos du déplacement de la césure qui ne sera pas toujours médiane.

Préface à Cromwell : **Hugo** : opposition de l'abstraction tragique et de la vérité romantique : « le drame est la poésie complète »

Les causes de l'essor du romantisme :

- causes économiques : elles ne sont pas pertinentes
- influences extérieures : surtout de l'Allemagne.
- causes idéologiques : progression de l'individualisme et du culte du moi, désir de libération par l'irrationnel.
- causes historiques : les bouleversements se répercuteraient sur la littérature, conséquence de l'ébranlement révolutionnaire. Reste à expliquer le décalage temporel : révolution / romantisme qui tend à prouver que la révolution n'est pas l'unique cause du romantisme.

Le thème du spleen était développé par des aristocrates qui avaient du s'exiler durant la révolution : exil > étranger > découverte du romantisme.

Exil > spleen

Cf. : 1836 : Confessions d'un enfant du siècle, **Musset**.

L'imagination : tous les romanciers romantiques font preuve d'imagination romanesque : abonde en péripéties : apparition du roman noir.

1799-1850 : **Balzac** : la comédie humaine : visionnaire, don de seconde vue : transfiguration des personnages.

Dumas : les Trois mousquetaires

Hugo : 1831 : Notre dame de Paris

1862 : Les misérables

1874 : 93 (roman romantique en plein naturalisme)

Georges Sand, Eugène Sue : roman feuilleton

Stendhal : La Chartreuse de Parme

Michelet : visionnaire, inventeur, historien,...

Le théâtre romantique lui même est fertile en invention. Nuance à apporter à cet élan imaginatif : le roman autobiographique. La poésie romantique n'est pas à la hauteur de cette libération de l'imagination. passer du sentiment à l'imagination. capacité à créer la métaphore : cf. : Nerval.

Thème de l'imagination , thème de la voyance : voir : **Novalis** , ...

Balzac est le premier à théoriser l'analogie universelle.

Hugo : poète visionnaire, poète symboliste : « la poésie c'est ce qu'il y a d'intime dans tout »

Aptitude à déchiffrer les symboles.

1864 : « la plus haute poésie fait la jonction avec l'invisible »

Sentiment de la nature, traitement du pittoresque, traitement lié à l'expression du spleen. La nature apparaît comme un refuge : fonction consolatrice, inspiration : fusion cosmique.

Chateaubriand et le goût de la nature sauvage

Lamartine : Le lac dans les Méditations

Balzac : le Lys dans la vallée

Hugo : tristesse d'Olympio dans les rayons et les ombres.

Médiévisme : **Walter Scott** : Ivanhoë, 11^{ème} siècle.

Mme de Stael et la tradition chevaleresque.

Le génie du christianisme : **Chateaubriand**.

Réhabilitation de l'art gothique : art spécifiquement français né du spectacle des forêts de chênes.

Dumas père : la Tour de Nesle, 1832

Hugo : les Odes et les Ballades

3 traitements possibles de l'exotisme :

- couleur locale : pittoresque : Carmen : **Mérimée**

le Roman de la momie : **Gauthier** : Le Pied de momie, ...

- traitement lyrique : Itinéraire de Paris à Jérusalem : **Chateaubriand**, 1821.

- traitement métaphysique : **Chateaubriand**, **Nerval**

Le roman dans le romantisme : pour les classiques, le roman n'est pas répertorié comme un genre digne de ce nom. Liberté esthétique du roman ; réévaluation par les romantiques : l'appréhension complète de l'homme et de la vie que les romantiques recherchent est possible dans le roman.

Le roman est un genre total. **Balzac** invente le roman moderne ne lui donnant une rigueur dramatique. Mais le roman a aussi à voir avec l'essai : lieu d'expression idéologique. Il emprunte au récit de voyage, à l'épopée, à la poésie, à l'autobiographie, à l'histoire : cf : **Hugo : Les Misérables**.

Genre libre centré sur l'individu, « **le vrai terrain du roman : la psychologie** »: **Sarraute**.

Capacité à entrer dans l'intériorité des personnages : roman de formation. Roman d'imagination.

Le romantisme invente le conte fantastique : Nerval, Balzac, Mérimée, Nodier.

Pour un nouveau roman : Robbe-Grillet

Critique d'auteur : en 1963, Robbe-grillet réunit ses essais en un recueil : Pour un nouveau roman.

1953 : Les Gommages

1955 : Le voyeur

1957 : La jalousie : ordre temporel n'est jamais chronologique : récit très répétitif. Remise en question du principe de la représentation : le lecteur ignore s'il est dans un récit rétrospectif ou s'il est dans le fantasme ou dans un plan onirique.

Dans le labyrinthe : 1959 : histoire centrée sur un soldat qui, dans une ville en guerre doit porter un colis : à qui ? ; quoi ? ; où ?.

Caractère obsessionnel de l'écriture, très répétitive. Récupération psychologisante de la structure des romans de Robbe-Grillet : l'auteur serait-il un obsédé ?

Finalement on aboutit à une écriture fantastique : Djinn : 1981

Importance de la description : Robbe-Grillet serait un romancier « chosiste ». renversement de la hiérarchie entre objet et personnage : Ex : **chez Balzac** : descriptions toujours subordonnées à l'action, presque toujours pour révéler un personnage ;

Chez **Robbe-Grillet** : la description relègue au second plan les personnages et le matériau narratif.

A noter : le caractère souvent géométrique des descriptions : la tomate, ou encore dans la Jalousie.

Les descriptions sont sans rapport réel avec l'action : elles sont plus importantes que l'action mais sans aucun rapport avec elle : il s'agit d'appréhender les choses « **comme elles sont** ».

Chez **R-G**, la description se veut totalement dépourvue d'investissement affectif et humain : contre exemple : chez **Balzac**, l'objet renvoie toujours à une intériorité.

Usage de la temporalité : caractère très répétitif : cf. : **Dans le labyrinthe**.

Distinction de deux étapes : jusque **la Jalousie** on peut encore attribuer à ce caractère répétitif une justification psychologique : le thème de l'obsession.

A partir de Dans le labyrinthe : rien ne permet de motiver ce caractère répétitif. Autonomie du texte : circularité : le texte se clôt sur lui même, et plus il se répète et moins il parle du monde et de la réalité. Moins il a de contenu et de portée référentielle : la représentation est évacuée : refus de la compromission entre littérature et monde extérieur : le fond s'efface au profit de la forme, progressivement on arrive au formalisme.

Le texte n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure de l'écriture. Ricardoux

2 périodes dans le nouveau roman :

- les années 50 : ne sont pas formalistes, il y a encore du contenu, une sorte de retour à la réalité.
- A partir de Dans le labyrinthe, sous l'influence de **Ricardoux**, de **Barthes**, et de la revue Tel Quel ; le nouveau roman devient formaliste.

Pour un nouveau roman : R-G a toujours été très attaqué : cet ouvrage a une dimension polémique : c'est un essai sous forme de double réfutation : Tout ce qu'il ne faut pas faire dans un roman et tous les contresens que les gens font à propos du Nouveau roman.

Ce livre ne se veut pas une théorie du roman : le nouveau roman n'est pas une école, c'est un mouvement, une recherche.

Le roman traditionnel comme point de départ : roman Balzacien : double constat :

- beaucoup de romanciers s'en contentent encore
- pour la plupart, lecteurs et critiques, un roman ne peut pas être autre chose.

Définition de ce roman canonique : centré sur le personnage, entraîne la primauté de l'analyse psychologique. Roman d'atmosphère, étude d'un milieu, primauté de l'ordre narratif, ce roman se conçoit comme la mise en forme d'un contenu (choix d'un matériau et mise en forme). Prévalance accordée au contenu qui débouche sur la notion de message.

R-G critique la notion de message et la notion d'engagement : contre **Balzac** et **Sartre**. Défaut du roman balzacien qui postule le caractère intelligible de la réalité. Le roman donne à comprendre une réalité qui est intelligible. Critique de l'intelligibilité du monde par R-G, qui sur ce point par exemple rejoint **Sartre**. Rapport ambigu à Sartre.

Le nouveau roman : recherche de nouvelles formes romanesques capables d'exprimer de nouvelles relations entre l'homme et le monde. Or le roman balzacien est tellement figé qu'il empêche le lecteur de voir la réalité telle qu'elle est. Dénonciation de l'académisme : R-G propose un retour au réel. Les formes usées sont un obstacle à la découverte de la réalité telle qu'elle est : psychologie balzacienne ne tient pas compte de l'inconscient.

Opposition entre littérature morte, traditionnelle et littérature vivante qui s'invente :
« Flaubert écrivait le nouveau roman de 1850, Proust écrivait le nouveau roman de 1910 »
« Le nouveau roman ne fait que construire l'évolution constante du genre romanesque »

Les précurseurs : **Dostoïevski**, **Flaubert**, **Proust**, **Joyce**, **Kafka**, **Beckett**.

Littérature traditionnelle : cadre prédéfini, grille : le roman balzacien sature la réalité de signification, tout est explicable et expliqué. Pas d'absurde. mise en ordre logique et systématique du monde.

Léo Bersani : **Littérature et réalité** : reprise des idées de **R-G** selon lesquelles le roman Balzacien est une mise en ordre de la réalité.

Avec **Balzac** : triomphe de la motivation, de la conséquence et de la consécution ; il introduit des rapports reliant tous les niveaux, monde de cohérences où tout se tient. Idée mystique des correspondances qui vient des romantiques, principe de l'analogie universelle, pas d'inconscient ;

Poly p.119 : idée du monde balzacien comme rassurant. L'objet est toujours relié au personnage. Tout a une signification humaine, simplification illusoire du réel : « le monde n'est ni signifiant ni absurde selon R-G il est tout simplement. Les choses sont là »

Pour **R-G** ; les choses se réduisent à leur « être là » : le « **Dasein** » de **Heidegger**

Critique du traitement traditionnel de l'objet qui privilégie la signification. Selon R-G, avant de faire signifier l'objet, il faut le donner à voir. Sa place au niveau de la perception. Les objets sont restitués à leur réalité : cf. : au cinéma : univers de présence, le monde y est plus immédiat, sans la médiation de l'intellectualité signifiante.

L'absence de signification serait plus vraie. La signification systématique est illusoire : remplacement de la vraisemblance par la vérité. Objet appréhendé seulement par le visuel.

Présence sans motif : objet rendu à son autonomie il n'est plus lié ni au statut social du personnage ni à l'intériorité du personnage.

Cette façon qu'a Balzac de donner une signification humaine à chaque objet > romantisme > animisme.

R-G réfute la conception essentialiste selon laquelle les choses auraient une âme : pas de métaphysique : tout n'est que surface : **conception optique de l'objet**, la formule est reprise à **Barthes**.

La subjectivité : R-G finit par critiquer le romancier omniscient pour lui préférer le romancier objectif. Puis il finit par prendre la défense de la subjectivité du regard ou d'une expérience. à partir du moment où l'objet n'est plus que surface il y a nécessairement la subjectivité d'un regard.

Le traitement du temps : mémoire ne peut pas être objective. La conscience n'est pas linéaire. L'intériorité confond en permanence présent, passé, et futur.

Ex du nom propre/ dans la vie c'est une expérience subjective, rencontre avec quelqu'un dont on ignore le nom, ex : **Dans le Labyrinthe** on ignore le nom du héros.

Il s'agit de : « **décrire les rapports de l'homme avec le monde dans leur caractère direct et immédiat** »

Fondre entre eux des couples de contraires : objectivité / subjectivité : ambition de la phénoménologie : **Husserl, Heidegger, Sartre** : « **toute conscience est conscience de quelque chose** »

Réfutation de la philosophie traditionnelle : la conscience est vide en dehors de son rapport aux objets. Tout ce que l'homme ressent est supporté à chaque instant par la forme des objets qui l'entourent. la vie de la conscience est intimement mêlée à la vie perceptible.

La temporalité chez Robbe-Grillet est subjective ; les souvenirs se mêlent aux fantasmes : anticipation : évidemment la lisibilité du roman en souffre. Concours nécessairement actif du lecteur.

La critique du personnage : exemple canonique du personnage : le père Goriot. Critique de l'importance du personnage. Cette importance correspondrait à l'individualisme bourgeois du 19^{ème}. R-G prétend être à l'époque du numéro matricule : cf. : **L'étranger, Camus** ou la **Nausée, Kafka**.

Le 20^{ème} voit l'individu débordé par les objets : avènement de la technique. Ce n'est pas pour autant que l'homme n'existe pas. Le Nouveau Roman s'intéresse à l'homme et à sa situation dans le monde. Attention il n'y a pas de personnage mais toujours une conscience derrière chaque objet perçu : notion de vision et de regard : **Flaubert** : l'éducation sentimentale : cristallisation du monde, **Proust** : école du regard.

R-G : « **le nouveau roman ne vise qu'à une subjectivité totale** » : objectalité : tourné vers les objets ;

R-G dénonce l'analyse psychologique : critique de l'idée de nature humaine, critique également de la notion d'histoire et du privilège accordé traditionnellement à l'action.

Critique de la vraisemblance :

- 1^{er} aspect : coïncidence avec les idées reçues des lecteurs
- 2^{ème} aspect : pas de vraisemblance, sans cohérence : dispositif formel de la vraisemblance. S'il y a une contradiction interne dans le roman, c'est au détriment de la vraisemblance.

Critique de la logique narrative : du point de vue balzacien le romancier n'a pas le droit à la moindre hésitation. Univers qui se veut rassurant. A contrario : les romans de R-G mettent le lecteur dans un état de malaise du à l'absence de logique ;

Faulkner, Sarraute : intrigue désagrégée.

Réfutation du récit comme ordre. Ce qui n'empêche pas la possibilité d'événements. Mais pas de structure cohérente d'ensemble. l'anecdote ne fait pas défaut mais son caractère de certitude..

Relativisation de l'action débouche sur la subordination du contenu à la forme ; question de genèse : réfutation de l'idée d'un contenu préalable qui amène le refus de la conception didactique de la littérature et de son engagement, à la différence de Sartre.

Dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose, la littérature commence à reculer : R-G : l'art pour l'art. la littérature est polyfonctionnelle, sans aucune fonction précise ;

R-G réfute la distinction entre la forme et le fond. Impossibilité d'opposer l'écriture à l'anecdote. dénoncer l'opposition scolaire de la forme et du fond. La forme est indissociable du fond. Le fond ne se découvre qu'à mesure que la forme s'élabore. le roman est un recherche. C'est à la fin que se révèle son contenu. Réévaluation de la forme : expressivité ; C'est dans la forme du roman que réside sa réalité et son sens, sa signification, son contenu.

Le style est une question, non de technique mais de vision : Proust

En fait le style est aussi une technique.

Opposition fond forme ne peut se résoudre qu'en amenant le terme de vision. Réfutation de la littérature de contenu, au profit non seulement de forme, mais de la vision. Manière de voir et manière de le dire : style. Notion médiatrice.