

# UNIVERSITÉ MOHAMED KHIDER – BISKRA



*Faculté des Lettres et des Langues  
Département de Langue et Littérature Française*

**Polycopié de cours :**

## *Littérature contemporaine française*



**Unité d'enseignement :** UE Découverte

**Niveau :** Master II/ Option: Langues, Littératures et cultures d'expression française

**Volume horaire hebdomadaire (Cours):** 1h30

**Enseignant responsable :**

**Dr. Aziza BENZID**

**Maître de conférences « A »**

**Département de Langue et Littérature Française**

**Faculté des Lettres et des Langues**

**Université Moamed Kider-Biskra**

**2022/2023**



## TABLE DES MATIÈRES

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>06</b>
---------------------------	-----------

### **CHAPITRE I : LES PREMISSES DU ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE**

<b>I.1.</b> Situation du roman à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle et début du XX <sup>e</sup> siècle .....	<b>11</b>
<b>I.1.1.</b> Les « quatre grands » de la littérature française du début XX <sup>e</sup> siècle.....	<b>14</b>
<b>I.1.1.1.</b> Marcel Proust.....	<b>15</b>
<b>I.1.1.2.</b> Paul Valéry.....	<b>16</b>
<b>I.1.1.3.</b> Paul Claudel.....	<b>17</b>
<b>I.1.1.4.</b> André Gide.....	<b>17</b>
<b>I.1.2.</b> <i>À la recherche de temps perdu</i> : extrait et analyse.....	<b>17</b>
<b>I. 2.</b> Le contexte politique et historique de l'entre-deux-guerres mondiales : 1918-1939.....	<b>20</b>
<b>I.2.1.</b> Littérature de l'entre-deux guerres.....	<b>21</b>
<b>I.2.2.</b> Le roman métaphysique et la crise des valeurs.....	<b>22</b>
<b>I.2.3.</b> Les grands écrivains de l'entre-deux guerres.....	<b>24</b>
<b>I.2.3.1.</b> Antoine de Saint-Exupéry .....	<b>24</b>
<b>I.2.3.2.</b> Louis-Ferdinand Céline.....	<b>25</b>
<b>I.2.3.3.</b> André Malraux.....	<b>25</b>
<b>I.2.3.4.</b> Jules Romains .....	<b>26</b>
<b>I.2.3.5.</b> <i>Voyage au bout de la nuit</i> de Louis-Ferdinand Céline : extrait et analyse...	<b>27</b>
<b>I. 4.</b> L'existentialisme.....	<b>29</b>
<b>I.4.1.</b> Jean-Paul Sartre.....	<b>30</b>
<b>I.4.2.</b> Simone de Beauvoir.....	<b>31</b>
<b>I.4.3.</b> <i>La nausée</i> : extrait et analyse.....	<b>31</b>
<b>I.5.</b> L'absurde.....	<b>33</b>
<b>I.5.1.</b> Albert Camus.....	<b>34</b>
<b>I.5.2.</b> <i>L'Étranger</i> : extrait et analyse .....	<b>35</b>

### **CHAPITRE II : LE NOUVEAU ROMAN OU LA MANIFESTATION DE LA CONTEMPORANÉITÉ**

<b>II.1.</b> Qu'est-ce que le Nouveau roman ?.....	<b>38</b>
<b>II.1.1.</b> Les débuts du Nouveau roman .....	<b>41</b>
<b>II.1.2.</b> Les fondements du Nouveau roman .....	<b>42</b>
<b>II.2.</b> Le Nouveau nouveau roman.....	<b>44</b>
<b>II. 3.</b> La fin du nouveau roman .....	<b>45</b>
<b>II.4.</b> Quelques figures emblématiques du Nouveau roman.....	<b>46</b>
<b>II.4.1.</b> Alain Robbe-Grillet.....	<b>46</b>
<b>II.4.2.</b> Nathalie Sarraute.....	<b>46</b>
<b>II.4.3.</b> Michel Butor.....	<b>47</b>
<b>II.4.4.</b> Marguerite Duras .....	<b>47</b>
<b>II.4.5.</b> <i>Dans le labyrinthe</i> d'Alain Robbe-Grillet : extrait et analyse .....	<b>48</b>
<b>II.5.</b> Recherche du sujet ou la nouvelle orientation du roman à partir des années soixante.....	<b>52</b>
<b>II.5.1.</b> Le retour du je :.....	<b>53</b>
<b>II.5.1.1.</b> Les mémoires :.....	<b>54</b>

II.5.1.2. Les enquêtes :.....	54
II.5.1.3. Le moi recomposé :.....	54
II.5.2. Le retour de l'aventure :.....	55
II.5.3. Les écrivains les plus lus actuellement.....	55
II.5.3.1. J. M. G. Le Clézio.....	55
II.5.3.2. Patrick Modiano.....	56
II.5.3.3. Marc Levy.....	56
II.5.3.4. Annie Ernaux .....	57
II.5.3.5. <i>La quarantaine</i> de J.M.G. Le Clézio : extrait et analyse .....	57

### **CHAPITRE III: LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE**

III.1. La situation de la poésie française de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle et début du XX <sup>e</sup> siècle.....	60
III.2. La Modernité : Apollinaire, le chantre.....	61
III.3. La nouvelle poésie.....	64
III.3.1. Le mouvement Dada.....	64
III.3.2. Le surréalisme.....	66
III.3.3. Extrait du Manifeste du Surréalisme d'André Breton (1924) .....	69
III.4. Les poètes révolutionnaires .....	70
III.4.1. Guillaume Apollinaire.....	70
III.4.2. Tristan Tzara .....	70
III.4.3. André Breton.....	71
III.4.4. Louis Aragon .....	71
III.4.5. <i>Sous le pont Marabout</i> d'Apollinaire : extrait et analyse .....	72

### **CHAPITRE IV : LE THEATRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN**

IV.1. Situation du théâtre au début à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle et début du XX <sup>e</sup> siècle .....	76
IV.2. Le théâtre de l'après guerre : le théâtre populaire .....	80
IV.3. Dramaturges innovateurs .....	81
IV.3.1. Jean Anouilh.....	81
IV.3.2. Jean Giraudoux.....	81
IV.3.3. Jean Vilar .....	82
IV.3.4. Antonin Artaud.....	82
IV.3.5. <i>Antigone</i> d'Anouilh : extrait et analyse.....	83
IV.4. Le théâtre de l'absurde ou le nouveau théâtre.....	86
IV.5. Dramaturges de l'absurde.....	90
IV.5.1. Samuel Beckett.....	90
IV.5.2. Arthur Adamov.....	90
IV.5.3. Eugene Ionesco.....	91
IV.5.4. <i>En attendant Godot</i> de Samuel Beckett : extrait et analyse .....	92
IV.6. Le théâtre contemporain : l'apport du metteur en scène .....	94
<b>CONCLUSION</b> .....	97
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	99



## *INTRODUCTION*

*« Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps ».*

Giorgio Agamben

La littérature française contemporaine est inséparable des mutations culturelles, économiques, politiques et sociales dont le XX<sup>e</sup> siècle est témoin. Elle apparaît comme le réceptacle de toutes les expériences esthétiques et littéraires tentées tout au long de ce siècle et au-delà afin d'apporter des réponses aux interrogations qui préoccupaient l'homme contemporain quant à son existence déjà peuplée par les atrocités des deux guerres mondiales et un devenir menacé par les conflits actuels qui traversent le monde.

Bien que la littérature française dans sa contemporanéité présente ne soit plus traversée par des courants esthétiques bien déterminés où des écoles littéraires s'adossant à des manifestes les explicitant et qui fonctionnent telles des balises et des lignes directrices comme furent les périodes précédentes, il n'en demeure pas en reste qu'elle essaye de frayer son propre chemin dans univers marqué essentiellement par l'éclatement des frontières génériques, linguistiques et culturelles qui s'inscrit dans l'esthétique de la modernité. De ce fait, il s'agit désormais *« d'une littérature redevenue transitive, qui fait retour aux questions du sujet, de l'Histoire, du réel, ou plutôt qui s'intéresse au sujet, au réel, à l'histoire, au monde social comme questions, (...) et qui propose pour cela des formes littéraires nouvelles. »*<sup>1</sup>

Voulant répondre aux besoins des étudiants inscrits en Master II (option : Langues, Littérature et Culture d'expression française) du module : « Littérature contemporaine française », ce présent enseignement se propose, non pas uniquement une histoire littéraire de cette littérature, mais aussi de cerner les questions relatives à la création esthétique et ses enjeux qui s'avèrent aussi divers que diversifiés. Ainsi, ce cours vise à les doter des connaissances sur la genèse et l'évolution tant historique qu'esthétique de cette littérature qui cherche dans les innovations formelles ses propres caractéristiques. Elle hérite en cela *« de l'attention développée par la*

---

<sup>1</sup> VIART Dominique, « Comment nommer la littérature contemporaine ? », Mis en ligne dans *l'Atelier de théorie littéraire* de Fabula en décembre 2019. [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine). Consulté le : 02/08/2022.

*littérature moderne sur son propre fonctionnement- et manifeste une certaine conscience réflexive de sa position dans l'histoire littéraire. »<sup>2</sup>*

Pour ce faire, adoptant une approche qui s'appuie sur un point de vue diachronique et un autre synchronique, nous avons jugé nécessaire de scinder ce cours en quatre chapitres qui prennent en charge les conditions de son émergence et de ses aventures d'écriture. Ainsi, le premier chapitre dont l'intitulé: Les prémisses du roman français contemporain au XX<sup>e</sup> siècle, abordera, en premier lieu, la situation du roman à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, période de l'âge d'or du roman qui connaît une véritable consécration sous la plume de Balzac, Flaubert, Zola dont les œuvres sont marqués par le sceau du réalisme et de son orientation naturaliste.

Ce détour historique, portant dans ses plis les prémisses du roman français contemporain s'avère essentiel pour pouvoir comprendre le désir du renouvellement de sa structure narrative, en plus des thématiques abordées par les écrivains à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. C'est cette dernière période qui sera abordée dans un second temps, où il sera question de focaliser l'attention sur la volonté des auteurs de s'affranchir de la tutelle des maîtres du réalisme à l'instar de Proust, Gide, Claudel et Valéry qui inaugurent la voie du renouvellement littéraire et donnent le signal à la genèse de la littérature contemporaine française. Sans oublier d'aborder des écrivains qui ont aussi participé à mettre en place ses dispositifs esthétiques tels que Saint-Exupéry, Céline, André Malraux et Jules Romains dont l'apport remarquable a fécondé la période entre les deux guerres mondiales.

Dans un troisième temps, c'est au tour de l'existentialisme et l'absurde de se soumettre à nos réflexions étant donné l'influence considérable de leurs initiateurs ; à savoir Jean-Paul Sartre et Albert Camus sur la pensée aussi philosophique que littéraire de leurs contemporains.

Quant au second chapitre qui s'intitule : Le Nouveau roman : la manifestation de la contemporanéité, nous nous efforcerons, de donner un aperçu de la définition et l'évolution du Nouveau roman apparu à partir des années 50, du moment qu'il est le lieu par excellence où se manifeste la contemporanéité, du fait du souci de ses fondateurs de rompre d'une façon définitive avec l'esthétique romanesque du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>2</sup> Ibid.

siècle, considérée comme désuète et inapte à rendre compte des préoccupations de ces écrivains tels que : Allain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute Claude Simon, Michel Butor.

Il sera question d'aborder aussi au cours de ce chapitre, le retour vers une écriture plus traditionnelle après la fin du Nouveau roman dans les années 70, assistant à la prégnance du sujet dans toutes ses manifestations et à une diversité de styles et de thématiques et qui se disputent le champ littéraire français comme Le Clézio, Annie Ernaux et Marc Levy.

Quant au troisième chapitre qui porte l'intitulé de : La poésie française contemporaine, il sera consacré à l'émergence d'un nouveau souffle poétique à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui verra naître la poésie française contemporaine façonnée par des poètes à l'esprit révolutionnaire et nihiliste, voulant donner une autre vision de la poésie, allant au delà d'un simple jeu de mots et de rimes, pur atteindre une conception de l'homme lui-même. Telle fut l'ambition du dadaïsme sous la tutelle de Tristan Tzara et le surréalisme d'André Breton, guidés en cela par le chantre de la modernité poétique : Apollinaire.

Le quatrième chapitre intitulé : Le théâtre français contemporain sera l'occasion de voir les différents types de théâtre qui ont émergé à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle et qui colorent ce dernier par des expériences théâtrales qui oscillent entre le théâtre du boulevard, celui de l'après-guerre, celui de l'absurde, pour arriver finalement à celui des metteurs en scène qui lui redonnent ses lettres de noblesse. Sans oublier toutefois de mettre la lumière sur le rôle remarquable qu'ont joué les trois dramaturges de l'absurde ; à savoir Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco dans l'avènement d'un théâtre qui s'installe dans une esthétique de l'irréel, de l'angoisse et de l'absurde qui marque l'existence de l'homme contemporain.

Ce cours, tout en faisant appel à l'histoire littéraire de la littérature contemporaine française, ne manque pas d'illustrer les périodes et les mouvements cités par des rappels bibliographiques des écrivains qui les ont marqués par leurs griffes inimitables dans la création littéraire, suivis d'analyse des extraits d'œuvres jugées indispensables à la compréhension de cette littérature.

Nous espérons que ce cours suscitera l'intérêt des étudiants en Master et éveiller leur curiosité pour faire ample recherche dans cette littérature qui s'avère aussi riche que réjouissante.



*CHAPITRE I :*

**LES PREMISSES DU ROMAN  
FRANÇAIS CONTEMPORAIN AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE**

Le XIX<sup>e</sup> siècle, marqué par le positivisme d'Auguste Comte, a donné l'occasion aux écrivains de s'exercer à la peinture des personnages en cultivant un rapport étroit au réel, qu'ils sont censés mimer dans leurs romans, prenant la position des « savants ». Cependant, le roman du début du XX<sup>e</sup> siècle semble ne plus prétendre à cette vocation réaliste de la narration qui a perduré tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, du fait de nombreux événements tels que les deux guerres mondiales, la crise économique ainsi que les découvertes scientifiques dans les domaines de la physique et la psychanalyse qui vont remettre en cause l'aptitude de la littérature et en particulier le roman à saisir le réel, à le comprendre et à le reproduire.

### **I.1. Situation du roman à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle**

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le roman a obtenu ses lettres de noblesse comme genre littéraire dominant ; de Balzac à Zola. Ce roman est basé sur le réalisme, sur la peinture de l'homme, de son milieu. Longtemps, l'imitation de réel a fait la loi dans le roman, quel que fût le thème de l'œuvre, il s'agissait toujours de raconter une histoire, de faire vivre des personnages, de peindre un monde, car il « *se proposait alors d'être le miroir de toute l'époque.* »<sup>3</sup> L'écrivain a essentiellement deux moyens à sa disposition : la mise en place d'un décor réaliste, qui vise à « faire vrai » et la description précise, minutieuse, de personnages présentés dans leur cadre quotidien avec leurs drames personnels et leurs conflits psychologiques. De ce fait, le roman était « *lié profondément à la foi dans les vertus et les progrès de la connaissance.* »<sup>4</sup>

De ce fait, le romancier observe, prend des notes, s'instruit, et tient compte des dernières théories scientifiques pour révéler l'homme et la société. Par ses techniques de narration, il vise à donner l'illusion de la vie de ses personnages, de l'authenticité de son histoire, des événements, et le cadre spatio-temporel de l'intrigue, comme c'est connu avec Zola qui « *dévorait indistinctement des manuels, des résumés scientifiques ou prétendus tels, sur l'hérédité, les tares, les foules, l'individu.* »<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> RAIMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 1989, p.22.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Léon Daudet cité par MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004, p. 130.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman paraît essoufflé, ayant fait le tour de ses possibilités, quant à ses techniques narratives et ses thèmes. Ce qui conduit à une « crise du roman » car, le souci de faire vrai « *l'enclot dans un réalisme de détails, l'emprisonne dans une technique qui lui bouche certains accès.* ».<sup>6</sup> Dès lors, les écrivains commencent à prendre des distances vis-à-vis du roman comme une forme littéraire qui ne pourrait plus répondre aux nouvelles exigences de la société française et ses mutations sociales, culturelles et politiques.

Ainsi, Claudel, Gide, Valéry, qui sont, avec Proust, les « *quatre grands* » de la littérature française de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début XX<sup>e</sup> siècles, ceux qui inaugurent les tendances nouvelles, ont pris chacun des voies de création littéraires loin du chemin du roman du XIX<sup>e</sup> siècle et ses techniques narratives héritées de Balzac, Flaubert et Zola.

C'est que pour ces écrivains, le roman n'est pas un genre « poétique » c'est-à-dire créateur. Commençons par Paul Claudel qui était avant tout poète; mais qui a choisi le théâtre comme un genre littéraire lui permettant de faire agir des êtres, un théâtre qui allait d'ailleurs à l'encontre de celui de son temps, tout en s'inspirant du théâtre antique. La relation de l'homme avec l'univers d'une part et avec son propre destin d'autre part est le thème par lequel son œuvre se rattache le plus profondément aux classiques grecs.

Claudel prend la Bible comme source d'inspiration : il use le verset autant dans sa poésie (*Cinq grandes Odes*), ses traités philosophico-poétiques (*Connaissance de l'Est, Art poétique*) que dans son théâtre (*Partage du Midi*). La trilogie dramatique *L'Otage-Le Pain dur-Le Père humilié*, puis *L'Annonce faite à Marie*, et enfin *Le Soulier de satin*, son œuvre capitale, lui apportaient une bonne réputation d'auteur. Elle a marqué l'histoire du théâtre français pourtant foisonnant du XX<sup>e</sup> siècle. Cette œuvre complexe et protéiforme, écrite entre 1919 et 1924, synthétise et couronne toute la production théâtrale de Claudel et lui-même la considérait comme une œuvre testamentaire. L'action, longue et complexe, se déroule sur quatre journées. Une représentation intégrale sur la scène demande environ 10 heures de spectacle. De ce fait, elle devient une œuvre unique dans le théâtre français contemporain.

---

<sup>6</sup> VANBERGEN, P., *Aspects de la littérature française contemporaine*, 2<sup>e</sup> Edition, Labor, Bruxelles, 1973, p.111.

André Gide par les dénominations qu'il donne à ses œuvres témoigne d'un souci de renouvellement des techniques traditionnelles utilisées jusqu'à lors. Il baptise « récit » les écrits qui s'inscrivent dans la tradition du roman d'analyse tels que *L'immoraliste*, *La porte étroite* et *La symphonie pastorale* et « sotie » ceux qui se présentent comme des textes ironiques et critiques à arrière-plan philosophique, il s'agit de *Paludes* et *Caves du Vatican*. Dans ce dernier, il expose sa théorie de l'acte gratuit, portée par son personnage célèbre, Lafcadio. En épigraphe, l'auteur a choisi une citation de Georges Palante: « *Pour ma part, mon choix est fait, j'ai opté pour l'athéisme social* ». Ce n'est qu'en 1927 qu'il consentira à appeler « roman » une de ses œuvres : *Les Faux-monnayeurs*. Mais ce pour mieux contester les règles du genre par l'usage des ruptures temporelles et la multiplication des points de vue.

Par ailleurs, dans *Les Faux-monnayeurs*, Gide exploite le procédé narratif de la mise en abyme qui consiste à insérer dans un élément ayant avec le sujet un lien purement thématique ou analogique afin d'éclairer le sens de l'œuvre. En effet, le « journal d'Édouard » (le narrateur) constitue un véritable « *roman dans le roman* » qui fait de la création littéraire le véritable sujet de la création. Ce procédé va être repris, à sa suite, par les romanciers contemporains comme une technique moderne de narration.

Quant à Paul Valéry, sa condamnation du genre romanesque le pousse à déclarer qu'il lui paraissait désormais impossible d'écrire des phrases comme : « *La marquise sortit à cinq heures* ». Cette célèbre réflexion, si souvent reprise depuis, de Paul Valéry, rapportée par André Breton, serait le comble de la banalité et est, selon lui, le « type » de celle que l'on retrouve dans les romans et qu'il s'interdisait d'écrire. « *La Marquise sortit à cinq heures,* » symbolise le mépris de Valéry pour le roman car le poète qu'il était ne considérait pas le roman comme un art en soi, étant donné que ce privilège est accordé à la poésie. Son œuvre *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896) est une sorte de préfiguration des tentatives qui prendront, 50 ou 60 ans plus tard, le titre de : « *nouveau roman* ».

Marcel Proust en écrivant un roman, il lui a fait subir des mutations si profondes qu'il est déjà au-delà du roman du XIX<sup>e</sup> siècle avec sa fameuse œuvre *À la recherche du temps perdu* qui se compose de sept romans et devient de ce fait, selon la critique, le roman le plus long de la langue française. Pour pouvoir écrire ce chef-d'œuvre de la

littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Proust a dû s'enfermer : « *dans une chambre méticuleusement aveuglée et assourdie, à l'écart du monde extérieur, hors du partage du jour et de la nuit. Rien ne sert d'imaginer un Proust en meilleure santé et menant une existence « normale » : ce Proust-là n'aurait pas pu écrire la recherche.* »<sup>7</sup>

Cependant, à côté de ces tentatives de renouvellement du genre narratif, le roman traditionnel a encore donné des œuvres importantes au XX<sup>e</sup> siècle comme celles de : Romain Rolland, Georges Duhamel, François Mauriac, Jules Romains, Roger Martin du Gard, André Maurois, Colette, Montherlant et Giraudoux. Et il continue à attirer des auteurs de talent et à passionner les lecteurs comme Henri Troyat, Hervé Bazin, Françoise Mallet-Joris, Robert Sabatier, etc.

Mais le fait est que ce roman basé sur la peinture des caractères et des milieux apparaît dès ce moment, dans ses limites, comme ayant fait le tour de ses possibilités. Ainsi, dès l'après-guerre, les lois et les principes du genre romanesque sont mis en cause, et pas seulement en France, par Proust, Joyce, Musil, V. Woolf, Huxley, sans compter, quelques années plus tard, l'irruption du roman américain, qui apporte la révélation d'un monde neuf avec notamment Faulkner et sa technique narrative circulaire qui bouleversera les procédés narratifs traditionnels.

### **I.1.1. Les « quatre grands » de la littérature française du début XX<sup>e</sup> siècle**

#### **I.1.1.1. Marcel Proust**

Au sein d'une famille bourgeoise naquit Marcel Proust, le 10 juillet 1871 à Paris. À force de fréquenter tôt des salons comme celui de Mme Arman, amie d'Anatole France, il commence à manifester ses performances littéraires dès le lycée. Proust produisit son premier livre *Les Plaisirs et les Jours*, un recueil de nouvelles, d'essais et de poèmes, en 1896. Mais il eut peu de succès.

En automne 1895, l'auteur entamait la production d'un roman qu'il n'acheva pas et abandonna vers novembre 1899. Ce n'est qu'en 1952 que ce roman fut publié sous le titre *Jean Santeuil*. Après cet échec, Marcel se donna à la traduction et le commentaire de l'historien d'art anglais, John Ruskin, il publia plusieurs articles sur celui-ci et deux traductions : *La Bible d'Amiens* en 1904, *Sésame et les Lys* en 1906.

---

<sup>7</sup> MAINGUENEAU, Dominique, op.cit, p.122.

En 1908, Proust rédigea pour *Le Figaro* une série de pastiches imitant le style de Balzac, Michelet, Flaubert, Sainte-Beuve et autres écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Simultanément, l'auteur se prépare à rédiger un roman tout en projetant d'écrire plusieurs essais de critique littéraire, artistique et sociologique. L'un de ces essais devait être consacré à Sainte-Beuve. Durant l'été 1909, l'essai *Contre Sainte-Beuve* est devenu un roman. En mai 1913, il opta pour titre général : *À la recherche du temps perdu*. En novembre 1913, La première partie du roman *Du côté de chez Swann*, fut publiée. La guerre reporta à juin 1919 la parution de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui obtint le prix Goncourt. S'ensuivent les trois volumes : *Le côté de Guermantes I* (octobre 1920), *Le côté de Guermantes II - Sodome et Gomorrhe I* (mai 1921), *Sodome et Gomorrhe II* (avril 1922).

Proust souffrait d'une pneumonie qui mit fin à ses jours le 18 novembre 1922. L'auteur acheva son œuvre mais il n'avait pas pu complètement la réviser. Elle fut publiée par son frère, Robert Proust, aidé par Jacques Rivière puis Jean Paulhan, directeurs de la *Nouvelle Revue Française*. En 1923 parut *La Prisonnière* en 1925, *Albertine disparue* en 1927, *Le Temps retrouvé*.

### **I.1.1.2. Paul Valéry**

Paul Valéry est né le 30 octobre 1871 à Sète, d'une mère génoise et d'un père corse. L'écrivain avait un penchant vers la musique et les mathématiques, il s'essaya également à la poésie et publia ses premiers vers dans la *Revue maritime de Marseille*. Il se lia d'amitié avec Pierre Louÿs qu'il nomme « directeur spirituel », ainsi il fréquenta Gide et Mallarmé. C'est dans une mouvance symboliste que s'inscrivent les vers de Paul.

Suite à une crise morale et sentimentale, il décide de renoncer à la poésie mais reprit la rédaction des *Cahiers* (lesquels ne seront publiés qu'après sa mort), dans lesquels il consignait quotidiennement l'évolution de sa conscience et de ses rapports au temps, au rêve et au langage. Ce n'est qu'en 1917 que Paul revint à la poésie, sous l'influence de Gide, avec la publication chez Gallimard de *La Jeune Parque* qui a connu un grand succès. De grands autres poèmes font sa renommée : *Le Cimetière marin* (1920) ou recueils poétiques *Charmes* (1922).

Après la première guerre mondiale, Paul Valéry est devenu « *poète d'État* ». Il multiplia dans les années 1920 et 1930 les conférences, voyages officiels et communications de toute sorte. En 1924, il remplaçait Anatole France à la présidence du Pen Club français. Il fut élu à l'Académie française le 19 novembre 1925, par 17 voix au quatrième tour. Le 23 juin 1927, Paul Valéry prononçait un discours qui, lors de sa réception par Gabriel Hanotaux, est resté célèbre dans les annales de l'Académie. Valéry, en effet, réussit de faire l'éloge de son prédécesseur sans prononcer une seule fois son nom.

En 1941, il fut directeur de l'Académie, il devait prononcer l'éloge funèbre de Bergson, dans un discours qui fut salué par tous comme un acte de courage et de résistance. Refusant de collaborer, Paul Valéry allait perdre sous l'occupation allemande de France son poste d'administrateur du centre universitaire de Nice. Il mourut la semaine même, le 20 juillet 1945. Après des funérailles nationales, il fut inhumé à Sète, dans son cimetière marin.

### **I.1.1.3. Paul Claudel**

Paul Claudel est né à Villeneuve-sur-Fère en Tardenois (Aisne) le 6 août 1868. Il part à Paris en 1882 où sa vie prendra un autre cours. Sa rencontre en 1886 avec Rimbaud qui lui montre le lien entre libération de l'esprit et libération du langage ainsi que la découverte de la foi religieuse orientent sa voie littéraire d'une manière décisive. Son premier essai dramatique fut rédigé à quinze ans: *L'Endormie*, puis, dans les années 90, ses premiers drames symbolistes (*Tête d'Or*, *La Ville*).

Parallèlement à ses activités d'écrivain, Paul Claudel devait mener pendant près de quarante ans une carrière de diplomate après avoir été reçu premier, en 1890, au concours des affaires étrangères. Ses fonctions le conduisirent à parcourir le monde. C'est au titre d'ambassadeur de France qu'il séjourna à Tokyo (1922-1928), Washington (1928-1933), et enfin à Bruxelles, où il devait achever sa carrière en 1936.

Il devait être, onze ans plus tard, élu à l'Académie française, sans concurrent, le 4 avril 1946, à presque quatre-vingts ans, « l'âge de la puberté académique » comme il se plaisait à dire, par 24 voix au fauteuil de Louis Gillet. On lui doit un mot resté célèbre, la première fois qu'il participa à un vote académique : « *Mais c'est très*

*amusant, ces élections : on devrait en faire plus souvent !* ». Paul Claudel est décédé le 23 février 1955 à Paris.

#### II.1.1.4. André Gide

André Gide est né le 22 novembre 1869 à Paris dans une famille de la grande bourgeoisie, attaché à un protestantisme austère. A ses débuts, il subit l'influence des symbolistes et ses écrits de jeunesse restent sans succès comme *Les cahiers d'André Walter* et *Le traité du Narcisse* (1891). Ses œuvres, d'abord confidentielles rompent avec le symbolisme (*Palude*, 1895), elles célèbrent la sensualité (*Les nourritures terrestres*, 1897), mais en signalent les conséquences négatives (*L'immoraliste*, 1902). Sa vie littéraire est marquée par la fondation de *la Nouvelle Revue Française* (NRF) en 1909. Jusqu'en 1920 alternent les sujets à thème mystique (*La porte étroite*, 1919, *La symphonie pastorale*, 1919) et à thème profane (*Les caves du Vatican*, 1914).

En juin 1925, il entame un long voyage au Congo et au Tchad où il découvre le système colonial dont il dénonce les abus dans *Voyage au Congo* (1927) et *Retour du Tchad* (1928). Parallèlement, il publie *Les Faux-monnayeurs* (1926).

Bien qu'étant classique dans son style, André Gide rejette tout conformisme dans les idées. Sa personnalité s'avère complexe, à la fois sensible et puritaine, tourmentée par le doute et l'inquiétude. Il refuse toute servitude familiale, sociale, religieuse pour mieux vivre dans l'instant. Il reçoit le prix Nobel de littérature en 1947 et participe à des *Entretiens radiophoniques* avec Jean Amrouche. André Gide est décédé le 19 février 1951 à Paris.

#### I.1.2. À la recherche de temps perdu : extrait et analyse

*« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage :*

*une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour. »*

**Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913.**

#### ❖ Analyse

À la recherche de temps perdu est un cycle de sept romans qui reprend les mêmes personnages et les mêmes thèmes mais à chaque fois avec des variantes qui mettent en scène les milieux mondains dont Proust est lui-même issu. Elle apparaît comme « *une œuvre d'art en même temps qu'une théorie sur l'œuvre d'art* ». <sup>8</sup> Le thème du temps domine dans l'œuvre car Proust, obsédé par la fuite des instants, n'aperçoit de réalité que par rapport au temps. Ainsi deux thèmes se mettent en place : le temps qui détruit les souvenirs et la mémoire involontaire qui ressuscite le passé à partir d'un objet, les pavés disjoints de la cour de Guermantes, ou dans une saveur, la madeleine qui fait resurgir Combray ou le parfum d'une fleur. Ainsi, « *Le*

<sup>8</sup> BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, Nathan, Paris, 2002, p.282.

*sujet central de La recherche n'est pas seulement la peinture de la société française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ou une nouvelle analyse de l'amour, elle est la confrontation de la conscience avec le temps. »<sup>9</sup>*

En plus, *A la recherche du temps perdu* n'est pas un récit autobiographique comme le souligne Proust en écrivant « *Je ne suis pas le narrateur* » dans une lettre à Sydney Shiff. Le *je* de narrateur est utilisé par Proust pour nourrir de subjectivité tous les personnages de son roman qui se révèle comme *l'histoire d'une conscience*, celle du narrateur, observateur et acteur dans le monde du roman.

En effet, *La Recherche* s'organise donc selon une multiplicité de points de vue, de sorte qu'un même événement revêtira des significations diverses et qu'une même personne sera perçue sous des angles différents. La vérité que le narrateur cherche à se cacher dans un « temps perdu », temps du souvenir, celui où le goût d'une madeleine fera surgir en lui la nostalgie du *déjà-vu*, du *déjà-goûté*. On utilisera désormais l'expression « *la madeleine de Proust* » pour évoquer les souvenirs de l'enfance.

---

<sup>9</sup> Ibid.

## **I. 2. Le contexte politique et historique de l'entre-deux-guerres mondiales : 1918-1939**

La période située entre la fin de la première guerre mondiale (1914-1918) et le début de la seconde guerre mondiale (1939-1945) est une période pleine de contrastes dans laquelle le monde assiste d'abord à une euphorie qui suit la paix retrouvée en 1918 après un conflit terrible qui a coûté la vie à des milliers de personnes. N'en demeurant pas en reste, un mouvement d'enthousiasme et de libération envahit la France et les français redécouvrent le plaisir de s'amuser et toute la société retrouve un intérêt pour la culture et Paris reprends sa place de capitale mondiale de la culture.

La littérature connaît, elle aussi, une sorte d'euphorique au cours des années vingt, que l'on a nommées *les Années Folles*, synonymes de bouillonnement et d'effervescence sans pareil sur le plan social, économique et culturel. Nombreux écrivains produisent des œuvres qui traduisent ce climat de paix et de divertissement tels que Jean Cocteau (*Les Enfants terribles*, 1923), Jean Giraudoux (*Bella*, 1926), Maurice Genevoix (*Rabotiot*, prix Goncourt 1925) et Henni Pourrat (*Gaspard des montagnes*, 1922-1931).

Cependant, à partir de 1929, commencent les événements qui participent à l'éclatement rapide de la guerre en septembre 1939, mettant fin à l'euphorie qui a été de courte durée. En fait, l'année 1929 marque le début d'une grave crise économique mondiale issue du krach de Wall Street en octobre de la même année, mais aussi des conflits politiques, comme la montée du pouvoir fasciste en Allemagne avec Hitler, nourrie par la frustration du traité de Versailles. En 1933 survient l'assassinat du Chancelier autrichien Dolfuss et le réarmement de l'Allemagne qui s'ensuit, inquiètent les voisins européens, ce qui conduit le général Franco en Espagne à solliciter l'aide de Hitler dans sa lutte contre les Républicains. Enfin, en 1938, l'annexion de l'Autriche et d'une partie de la Tchécoslovaquie puis l'invasion de la Pologne sonnent le glas de la seconde guerre mondiale, qui va être plus terrible que la première guerre et causera des pertes humaines énormes.

Il est à souligner que les années vingt sont porteuses d'espoir et de changements massifs, de révolutions intellectuelles (Freud et l'exploration de l'inconscient,

Einstein et la découverte du relativisme), par contre, les années trente représentent, sous beaucoup d'aspects, une quête de valeurs à opposer à la guerre entre les peuples.

### **I.2.1. Littérature de l'entre-deux guerres**

Après l'enthousiasme des « *années folles* », l'euphorie des découvertes et des révolutions artistiques (le Surréalisme), le roman des années trente revient vers les préoccupations de l'époque et se focalise sur le sens des actions héroïques: Saint-Exupéry publie *Vol de Nuit* (1931) qui illustre les progrès de l'aviation, alors que Malraux publie *La Condition humaine* (1933), une chronique de la révolution de 1927 à Shanghai, et s'inspire des débuts du nazisme en Allemagne (*Le Mépris*, 1935) ou de la guerre d'Espagne (*L'Espoir*, 1937).

En même temps, portée par les événements politiques, une sorte de littérature du désespoir apparaît, qui annonce l'existentialisme de l'après-guerre, surtout avec les romans de Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Ainsi, le roman des années trente prend la saveur du vécu et de l'expérience personnelle de l'écrivain, dépassant ainsi le simple cadre de l'histoire racontée pour en devenir un témoignage sur la société et l'Histoire et participe donc à la lutte collective, il « cherche « *à retracer l'expérience spirituelle d'une époque* »<sup>10</sup> ; celle des années trente. S'adonnant à ce but, Malraux participe à des révolutions dans le monde entier, car pour lui, le roman est « *un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme* ». Et c'est ainsi qu'Aragon milite au parti communiste, pareillement pour Gide pour un temps. Quant à Bernanos, en dépit de son passé d'homme de droite, n'hésite pas à prendre le parti des révolutionnaires de la guerre civile en Espagne.

Parallèlement, les années trente marquent aussi la faveur du « *roman cycle* », une forme littéraire utilisée autrefois par Zola (*Les Rougon-Macquart*), Proust (*À la Recherche du temps perdu*) et Romain Rolland (*Jean-Christophe*, 1904-1912). Mais cette forme se poursuit avec Jacques Chardonne (*Les Destinées sentimentales*, 1934-1936), Georges Duhamel (*La chronique des Pasquier*, 1933-1941), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*, 1922-1940) et surtout Jules Romains (*Les Hommes de bonne*

---

<sup>10</sup>DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006.p.120.

*volonté*, 1932 à 1947). Ce genre de roman peint de vastes fresques familiales et sociales sur fond de conflits psychologiques et de tourments sentimentaux.

L'exemple de Jules Romains (1885-1972) est assez illustratif de cette nouvelle tendance romanesque. Les 27 volumes *des Hommes de bonne volonté* sont une grande fiction d'un passé situé entre 1908 et 1933, exprimant « *une vision du monde moderne* ». Le sujet est, non pas une destinée individuelle, mais « *un vaste ensemble humain* », avec une diversité de destinées individuelles qui y cheminent chacune pour leur compte, en s'ignorant pour la plupart du temps. Le roman, où des personnages multiples, individus, groupes, familles, paraissent et disparaissent, tour à tour, donne l'impression d'« *une gigantesque symphonie* », mais qui reflète surtout les tourments, les rêves et les aspirations de toute une génération, celle des années 30.

### **I.2.2. Le roman métaphysique et la crise des valeurs<sup>11</sup>**

Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît, selon bien des aspects selon la critique littéraire, comme *un roman d'inventaire, d'exploration* ; il s'attache à une réalité réputée connaissable, en la considérant à partir d'un ensemble de notions et de valeurs, ainsi, c'est « *le roman de l'humanisme classique, qui décrit un homme vivant dans une société stable, possédant des valeurs permanentes et la connaissance assurée que lui donne une science certaine de ses principes* ». <sup>12</sup>

En effet, l'humanisme classique a été remis en question par deux courants : le courant intuitif qui se développe à partir de 1890 sous la tutelle du philosophe français Henri Bergson, opposant la raison et l'intelligence à l'instinct et l'intuition, qui selon lui, plus aptes à donner un contact plus direct avec la vie. Quant au second, il s'agit du courant scientifique, qui suite au développement de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein vers 1905, les conceptions traditionnelles de l'intelligence et de la raison sont remises en causes, c'est que : « *à une vision statique du monde se substitue ainsi, peu à peu, une vision dynamique, le souci de retrouver l'absolu et la stabilité est*

---

<sup>11</sup> VANBERGEN, P., *Aspects de la littérature française contemporaine*, 2<sup>e</sup> Edition, Labor, Bruxelles, 1973, p.p.90-100.

<sup>12</sup> Ibid.

*remplacé petit à petit la notion de relativité et par l'acceptation, puis la recherche du changement. »*<sup>13</sup>

Une attitude vis-à-vis de la réalité surgit en réaction à l'émergence de ces deux courants qui prônent le changement et même la révolte contre les principes sur lesquels l'homme occidental et notamment français avait cru pouvoir ordonner et justifier son existence entière. La mise en question de ces principes hérités de Platon et qui ne sont d'autres que *le Beau, le Bien et le Vrai*, va conduire « à une crise de valeurs autour de laquelle tournera la plus grande partie de la littérature contemporaine française. »<sup>14</sup>

Ainsi, les écrivains sensibilisés à *la crise des valeurs* vont réfléchir sur le devenir du roman pour choisir l'attitude à adopter vis-à-vis de ce dernier : ou bien on ne fait pas de roman (c'est le parti qu'avaient pris Claudel, Valéry et même, et Gide), ou bien on prend la crise des valeurs comme matière du roman comme c'est le cas du roman métaphysique. Par ailleurs, ce roman, même s'il est caractéristique de l'entre-deux-guerres et de la génération de 1930, il se continuera dans la génération suivante, celle de Sartre et de Camus. *La Nausée* (1939), *Les Chemins de la Liberté* (1945), *L'Etranger* (1942), *La peste* (1947) sont considérés comme des romans métaphysiques par la critique dans le sens qu'ils dénoncent l'absurdité de la condition humaine, devenue depuis un thème littéraire très prisé. Ce faisant, ces romanciers « ouvrent la voie à un nouvel humanisme fondé sur la responsabilité ». <sup>15</sup>

En fait, le roman métaphysique décrit la recherche de valeurs dans *l'action et la lutte*. C'est donc un roman de l'aventure (physique chez Malraux et Saint-Exupéry par exemple, ou spirituelle chez Bernanos et Green). Il présente le plus souvent un homme qui refuse l'ordre du monde, qui entre en lutte avec celui-ci, car il part du sentiment qu'il y a un fossé entre l'homme et le monde. Ce roman correspond à un problème, à une question : *comment et où l'homme peut-il trouver un fondement à ses valeurs ? Comment peut-il donner un sens à sa vie et lequel ?*<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Ibid., p.p.90-100.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006.p.120.

<sup>16</sup> Ibid, p.121.

Ce qui engendra des changements concernant la technique romanesque, ainsi : à un « *roman fermé* » où le décor est un fond fixe sur lequel se déroulent des vies individuelles indépendantes de lui et aussi sans influence sur lui, où tout est dit, fixé de toute éternité (le roman se déroule au passé), c'est celui du roman traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle au style balzacien, se substitue un « *roman ouvert* », où les êtres sont présentés avec un certain flou et une certaine imprécision, et dans lequel le lecteur doit intervenir pour interpréter les actes et les paroles que l'on décrit ou reproduit.

Si cette position fondamentale a entraîné des modifications profondes quant à la matière et à la technique du roman, dans l'ensemble, le roman métaphysique reste très proche du roman traditionnel en ce qui concerne la structure et l'écriture. Il en résulte que le lecteur n'a guère senti de rupture entre le roman de François Mauriac et celui de Julien Green, par exemple, ou entre celui de Jules Romains et celui de Malraux, ou entre celui de Roger Martin du Gard et celui de Gide.

Il faudra attendre donc l'avènement du nouveau roman pour que le lecteur puisse percevoir la différence entre le roman traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle et le roman naît après la seconde guerre mondiale, marquant une nouvelle phase dans le développement de la structure narrative et générique du roman, répondant à l'ambition des écrivains du nouveau roman de faire de l'écriture même l'enjeu principal de leur œuvres.

### **I.2.3. Les grands écrivains de l'entre-deux guerres**

#### **I.2.3.1. Antoine de Saint-Exupéry**

Antoine de Saint-Exupéry dont le nom complet est « Antoine Marie Jean-Baptiste Roger de Saint-Exupéry » est né le 29 juin 1900 à Lyon et disparu en vol le 31 juillet 1944 au large de Marseille.

Le baptême de l'air qu'il reçoit à 12 ans en 1912 sur l'Aérodrome d'Ambérieu-en-Bugey décidera de sa vocation de pilote. Il publie en 1926 son 1<sup>er</sup> récit, dont l'action se situe dans l'aviation. En 1929, il rejoint l'Argentine pour assurer des liens aéropostaux au sein d'une compagnie à Buenos Aires, et il s'y maria. À son retour à Paris en 1931, il publie *Vol de nuit* dont le succès est considérable. Attaché à Air France en 1935, Antoine de Saint-Exupéry essaie de battre le record Paris-Saigon (en

Indochine) : bientôt pris par d'épais nuages, son avion s'écrase dans le désert. En 1938, il tente de relier New York à la Terre de feu : blessé au cours de sa tentative, il passe une longue convalescence à New York. Il publie alors *Terre des hommes*, grand prix du roman de l'académie française et National Book Award aux États-Unis (1939). Et c'est en 1943 qu'il publie son dernier roman intitulé *Le Petit Prince*. Celui-ci fut un succès. Il est aujourd'hui l'un de ses livres les plus connus et aimés au monde.

Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il est pilote de reconnaissance au groupe 2/33 malgré de nombreuses blessures et l'interdiction de voler. Cependant, Saint-Exupéry insiste pour obtenir des missions : le 31 juillet 1944, il s'envole de Borgo, en Corse d'où il ne reviendra jamais.

### **I.2.3.2. Louis-Ferdinand Céline**

Louis Ferdinand Destouches, plus connu sous son nom de plume Louis-Ferdinand Céline (prénom de sa grand-mère et l'un des prénoms de sa mère), généralement abrégé en Céline, est né en 1894 à Courbevoie. Devenu médecin, il refuse de s'enfermer dans un métier et part explorer l'Afrique. Ne reconnaissant comme ancêtre littéraire que Rabelais, son premier roman *Voyage au bout de la nuit* obtient le prix Renaudot en 1932. Il est aussi l'auteur, entre autres, de *Mort à crédit* et *D'un château l'autre*.

Mis en quarantaine pour ses idées, Céline a fini sa vie dans une solitude à la fois physique et intérieure, sans toutefois oublier sa qualité de style et d'innovation littéraire qui font de lui l'écrivain français le plus traduit et diffusé dans le monde parmi ceux du XX<sup>e</sup> siècle après Marcel Proust selon la critique. Il est décédé le 01 juillet 1961.

### **I.2.3.3. André Malraux**

André Malraux est né en 1901. Il poursuit des études à l'École des langues orientales. Tenté par l'aventure, André Malraux gagne l'Indochine où il participe à un journal anticolonialiste et est emprisonné en 1923-1924 pour trafic d'antiquités khmères. Malgré ses démêlés avec la justice, il s'imprègne de l'art et de la civilisation asiatique.

A son retour en France, il transpose les conflits de l'Extrême-Orient dans ses œuvres, notamment son roman, *Les Conquérants* (1928), *La Voie royale* (1930) qui a obtenu le prix Interallié la même année, ainsi que *La Condition humaine* (1933) ; un roman d'aventure et d'engagement qui s'inspire des soubresauts de la Chine dans lequel les héros tentent de trouver une réponse dans l'Histoire et qui consacre sa célébrité et pour lequel, il reçoit le Prix Goncourt.

Malraux combat en 1936-1937 aux côtés des Républicains espagnols et son engagement le conduit à écrire son roman *L'Espoir*, publié en décembre 1937, et qu'il adaptera au cinéma en 1938. Devenant ministre de la Culture de 1959 à 1969, il s'adonne à l'écriture de nombreux ouvrages sur l'art tels que *Le Musée imaginaire* ou *Les Voix du silence* (1951) et prononce des oraisons funèbres mémorables comme lors du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon le 19 décembre 1964. En 1996, pour le 20e anniversaire de sa mort, ce sont les cendres de Malraux qui sont à leur tour transférés au Panthéon.

#### **I.2.3.4. Jules Romains**

Jules Romains est né à Saint-Julien-en-Chapteuil à Haute-Loire, le 26 août 1885 sous le nom de Louis Farigoule. Agrégé de philosophie, il se consacre à sa vocation littéraire en adaptant le pseudonyme de Jules Romains en 1902. Après avoir publié ses premiers poèmes dès l'âge de dix-huit ans (*L'Âme des hommes*, 1904), il devait, à l'issue de la Première Guerre mondiale, renoncer à sa carrière dans l'enseignement pour se consacrer exclusivement à la littérature. Son œuvre allait être marquée par une idée maîtresse, conçue lors de ses années de jeunesse : celle de l'unanimisme, expression de l'âme collective d'un groupe social. Cette théorie nourrit son recueil de poèmes, *La Vie unanime* (1908), et ses romans : *Mort de quelqu'un* (1911) et *Les Copains* (1913). Elle trouvera son expression accomplie dans *Les Hommes de bonne volonté*, vingt-sept volumes publiés entre 1932 et 1946, vaste fresque dans laquelle, à travers le récit de destins croisés, Jules Romains brosse un tableau de l'évolution de la société française moderne entre 1908 et 1933.

Mais ce fut d'abord au théâtre que Jules Romains acquit sa notoriété, dès après la première guerre mondiale avec *Knock ou le Triomphe de la médecine*, créé par Louis Jouvet en 1923. Il a à son actif une production aussi riche que variée : *Les*

*Copains* (1913), *Lucienne* (1922), *Amédée ou les Messieurs rang* (1923), *Le Mariage de monsieur Le Trouhadec* (1926), *Le Déjeuner marocain* (1926), *Démétrios* (1926), *Le Dictateur*, (1926), *Boën ou la Possession des biens* (1930), ainsi que les célèbres 27 volumes des *Hommes de bonne volonté* (1932-1946).

À la fin des années 1920, Jules Romains était avec Pirandello et George Bernard Shaw l'un des trois dramaturges de son temps les plus joués dans le monde. Président du *Pen club international* de 1936 à 1941, Jules Romains devait s'exiler pendant la seconde guerre mondiale aux États-Unis et au Mexique. Il meurt le 14 août 1972.

### **I.2.3.5. *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline : Extrait et analyse**

*Ces Allemands accroupis sur la route, têtus et tirailleurs, tiraient mal, mais ils semblaient avoir des balles à en revendre, des pleins magasins sans doute. La guerre décidément, n'était pas terminée ! Notre colonel, il faut dire ce qui est, manifestait une bravoure stupéfiante ! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement.*

*Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part. Mais quand on y ajoute la guerre en plus, c'est à pas y tenir. Le vent s'était levé, brutal, de chaque côté des talus, les peupliers mêlaient leurs rafales de feuilles aux petits bruits secs qui venaient de là-bas sur nous. Ces soldats inconnus nous rataient sans cesse, mais tout en nous entourant de mille morts, on s'en trouvait comme habillés.*

**Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932.**

#### **❖ Analyse**

*Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline à propos duquel l'auteur proclame : « Si j'étais pas tellement astreint, contraint, je supprimerais tout...surtout le Voyage...Le seul livre vraiment méchant de tout mes livres c'est le Voyage...je me comprend...Le fond sensible » est un roman qui décrit l'errance métaphysique des hommes, incarnée par le héros-narrateur Ferdinand Bardamu. Ce dernier est

condamné à l'absurdité de l'existence et de la vie et victime de la folie des hommes, particulièrement la guerre de 1914 dont il dénonce l'absurdité et les horreurs. Profondément nihiliste, il postule que l'homme n'a pas de lieu de confort, la vie, sous la forme de la métaphore du voyage qui ne finit jamais, est inutile. Céline passe en revue et détruit toutes les illusions humaines : la nation, le progrès technique, l'ordre, l'amour dans ce roman qui apparaît assez *violent* quant à sa forme et à son contenu.

## II. 4. L'existentialisme

L'existentialisme est un courant philosophique et littéraire, situé pendant la seconde guerre mondiale et dans l'immédiat après guerre, affirmant la probabilité de l'existence humaine. Il est issu de la philosophie allemande, celle de Heidegger et de Karl Jaspers qui accordent une grande importance au *paramètre temporel*, pensant que l'existence se constitue dans le temps. L'existentialisme est une pensée philosophique selon laquelle l'homme est responsable de lui-même, libre de ses choix et totalement engagé par ses actes. Le chef de file de ce mouvement en France est Jean Paul Sartre qui déclare lors d'une célèbre conférence que : « *L'existentialisme est un humanisme.* »<sup>17</sup> Il explique que : « *L'homme est l'être chez qui l'existence précède l'essence. L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.* »<sup>18</sup>

Pour Sartre, les termes *existence* et *néant* sont liés l'un à l'autre, car d'après lui : « *C'est moi qui suis néant, c'est par moi-même que l'idée de néant vient au monde. Le monde serait plénitude s'il n'y'avait pas le pour-soi, s'il n'y avait pas l'homme.* »<sup>19</sup> D'après lui, rien ne légitime l'existence humaine, ce qui conduit à une douloureuse angoisse, créant un sentiment de l'absurde que Sartre prête à son personnage Antoine Roquentin dans *La Nausée* (1938), un roman qui va marquer toute une génération. Dans ce sens, *L'être et le néant* quoique publié cinq ans après ce roman, représente d'une certaine manière le versant théorique de ce dont *La Nausée* est l'approche romanesque : « *Les deux œuvres sont consubstantielles, l'intuition métaphysique devenant avec La Nausée la texture même du romanesque.* »<sup>20</sup>

Il postule aussi que l'homme devient entièrement *responsable* de ce qu'il est. De plus, il est responsable de tous les hommes. En effet, faire un choix, c'est implicitement dire que ce qui est choisi a une valeur, et une valeur pour tous les hommes. Il s'agit d'une double responsabilité : responsabilité vis-à-vis de soi-même,

---

<sup>17</sup>Cette conférence prononcée en 1946 à la Sorbonne, deux ans après la publication de *L'Être et le Néant*, voulait lever les malentendus et critiques adressés à cet ouvrage et à l'existentialisme en général.

<sup>18</sup>SARTRE BOISDEFFRE DE Pierre, *Les écrivains français d'Aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973, p. 15.

<sup>19</sup>DUMAS Jean -Louis, *Histoire de la pensée, Philosophies et philosophes*, Tallandier, Paris, 1990, p.404.

<sup>20</sup>BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, Nathan, Paris, 2002, p.321.

mais aussi vis-à-vis de l'humanité entière. Il a incarné la négation de la « *nature humaine* » au bénéfice de la liberté.

Pour Sartre, ne pas choisir, c'est encore choisir (choisir de ne pas choisir). Car « *La seule limite à ma liberté est ma mort, laquelle transforme mon existence en essence, en être, en destin* » selon lui. Sa pensée philosophique le conduit à adhérer aux communistes et s'opposer acharnement au général De Gaulle concernant la guerre d'Algérie.

Ses compagnons de route sont Raymond Aron, Simone de Beauvoir et Maurice Merleau-Ponty. L'originalité des écrits de Simone de Beauvoir est d'avoir teinté la philosophie de Sartre par une approche féminine, surtout dans ses deux ouvrages : *Mémoires* et *Deuxième sexe* (1949).

#### **I.4.1. Jean-Paul Sartre**

Jean-Paul Sartre est né le 21 juin 1905 à Paris. Sartre effectue ses études secondaires au Lycée Henri IV. Il réussit au concours de l'Agrégation et devient alors professeur de philosophie dans un lycée du Havre, puis à l'Institut français de Berlin où il découvre la phénoménologie. Cette découverte lui permet d'écrire trois premiers ouvrages : *La transcendance de l'ego* (1933), *L'Imaginaire* (1936) puis *Théorie des émotions* (1938). Son premier succès littéraire fut avec la publication de son roman *La nausée* (1938) et un recueil de nouvelles *Le Mur* la même année.

Pendant la seconde guerre mondiale, Sartre est enrôlé en tant que météorologue dès 1939, puis il fut capturé en 1940, il passe 9 mois en Allemagne en tant que prisonnier de guerre. En 1941, il est libéré et devient professeur au Lycée Pasteur jusqu'à la fin de la guerre. Reconnu comme le chef de file de l'existentialisme, il crée une revue mensuelle *Les temps modernes*, ouverte au reportage, au témoignage, à la littérature et à la philosophie.

Il procède à l'élaboration des pièces de théâtre engagé (*Les mouches* (1943), *Huis Clos* (1944), *Les Mains Sales* (1948), qui sont jouées clandestinement. Il publia des œuvres littéraires célèbres : *L'Être et le Néant* (1943). Sartre eut le prix Nobel de littérature. Il est décédé le 15 avril 1980 suite à un œdème pulmonaire.

### I.4.2. Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir est née à Paris en 1908 au sein d'une famille bourgeoise avec qui elle rompt très tôt avec ses croyances religieuses et le conformisme social. Devenue agrégée de philosophie après des études brillantes, elle se lie avec Jean-Paul Sartre dont elle partage la vie d'écrivain engagé, les voyages, et ses idées philosophiques, essentiellement l'existentialisme. A partir de 1943, elle quitte ses fonctions de professeur pour se consacrer à son œuvre : journalisme, essais et romans.

De Beauvoir est rendue célèbre pour ses positions féministes exprimées dans *Le Deuxième sexe* (1949). Elle reçoit le prix Goncourt pour son roman *Les Mandarins* en 1954. A partir de 1958, elle se consacre à ses mémoires : *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La force de l'âge* et *La force des choses* qui décrivent son évolution intellectuelle, sa vie de femme, son cheminement personnel vers la vieillesse ou la mort de sa mère avec un souci marqué de ne rien omettre. Elle est morte le 14 avril 1986.

#### I.4.1. *La nausée* : Extrait et analyse

*« La chose, qui attendait, s'est alertée, elle a fondu sur moi, elle se coule en moi, j'en suis plein. - Ce n'est rien: la Chose, c'est moi. L'existence, libérée, dégagée, reflue sur moi. J'existe.*

*J'existe. C'est doux, si doux, si lent. Et léger: on dirait que ça tient en l'air tout seul. Ça remue. Ce sont des effleurements partout qui fondent et s'évanouissent. Tout doux, tout doux. Il y a de l'eau mousseuse dans ma bouche. Je l'avale, elle glisse dans ma gorge, elle me caresse - et la voilà qui renaît dans ma bouche, j'ai dans la bouche à perpétuité une petite mare d'eau blanchâtre - discrète - qui frôle ma langue. Et cette mare, c'est encore moi. Et la langue. Et la gorge, c'est moi. »*

**Jean-Paul Sartre, *La nausée*, 1972.**

#### ❖ Analyse

*La Nausée* raconte l'histoire d'Antoine Roquentin, un célibataire qui tient un journal qui constitue le texte même de roman. Roquentin subit d'abord l'impression pénible que les objets lui deviennent étrangers. Pour échapper à la «nausée» qui

l'envahit, il se réfugie au café Mably au tout semble rassurant. Mais le malaise le poursuit maintenant partout : la seule échappatoire il la trouve dans *some of these days* un blues qui le transporte dans une durée différente ou la Nausée se dissipe. Il se rend à Paris et revient à Bouville où la nausée devient de plus en plus envahissante. En écoutant une dernière fois *some of these days*, il se rend compte que la musique qui existe dans l'imaginaire parvient à l'arracher à la Nausée et que la création artistique celle d'un roman par exemple pourrait l'aider à accepter l'existence. Ainsi,

*« L'existence apparaît à Antoine Roquentin dans toute sa gratuité. Elle lui semble de trop et sa vie, n'ayant nulle nécessité, se réduit au simple fait « d'être là ». A l'image d'ailleurs de toutes les existences, celles des êtres humains comme celle des choses, qu'ils ressentent comme « une mollesse, une faiblesse de l'être ». En regardant, dans un jardin public, la racine d'un marronnier, Roquentin a une illumination, celle de la présence gratuite et menaçante des choses : « Exister, c'être là simplement. » Et la nausée, c'est Roquentin lui-même qui éprouve la contingence comme la forme de son existence. »<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup>BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, Nathan, Paris, 2002, p.320.

### I.3. L'absurde

L'absurde est un mouvement littéraire du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, de 1938 à 1960 environ. La notion d'absurde est empruntée à la philosophie : c'est l'expression de l'impuissance de l'homme à trouver un sens à l'existence, et de la confrontation de l'homme avec un monde qu'il ne comprend pas. Ainsi, l'absurde exprime l'absurdité de la condition humaine. Le point de départ se trouve chez Pascal qui a été le premier à ressentir l'injustice d'un monde qui procède à condamner l'homme à mourir sans écouter sa défense. D'abord, exprimée par l'Allemand Schopenhauer (1788-1860), l'idée selon laquelle la vie n'a pas de sens est reprise par la philosophie existentialiste, notamment avec Sartre et Camus. Mais bien avant eux, l'expression la plus visible de l'absurde apparaît chez Kafka dans la figure emblématique de Joseph K..., qui se trouve exécuté sans savoir sa véritable accusation.

Camus semble reprendre cette pensée qui « *tend, à la limite, vers un style d'existence anhistorique et esthétique, qui préfère contempler le monde plutôt de le transformer.* »<sup>22</sup> Même si Camus adhère à la thèse existentialiste de Sartre pendant quelques années, surtout dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* publié en 1942, il emprunte ultérieurement une autre orientation, celle de l'absurde pour représenter une image tragique de l'homme, voué à la solitude et confronté à un monde singulier dépourvu de sens et de signification ainsi qu'à l'absurdité de la condition humaine, où règne l'incohérence, la répétition, l'étrangeté, la solitude, et l'insignifiance.

En effet, la présence de la mort au cœur de la vie est appelée l'absurde par Camus. Celui-ci naît quand une conscience humaine soucieuse de raison et de vérité se heurte à un monde vide de signification. Ce qui équilibre l'absurde, note Camus en 1945, « *c'est la communauté des hommes en lutte contre lui.* » Ainsi, Caligula, empereur fou, organise l'absurde et le pousse dans ses conséquences les plus extrêmes en développant une logique implacable : « *On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Donc tous le monde est coupable.* » Prisonniers de ce syllogisme, les autres sont donc amenés à tuer l'empereur et ainsi à reconquérir une liberté perdue. Oubliant l'humanité dans l'homme, Caligula court à sa

---

<sup>22</sup>DUMAS Jean -Louis, *Histoire de la pensée, Philosophies et philosophes*, Tallandier, Paris, 1990, p.404.

perte : « *Sa mort correspond au triomphe de la vérité qui n'avait pas déserté les cœurs humains.* »<sup>23</sup>

Refusant donc le réalisme, la psychologie et les structures traditionnelles de l'art, *L'Étranger* de Camus (1941) qui « *se place à l'extrême pointe du roman contemporain* »<sup>24</sup> est un exemple du mouvement avec le personnage de Meursault qui semble profondément conscient de l'absurdité de l'existence. De même, *La Peste* (1947), roman dans lequel les deux protagonistes le docteur Rieux et Tarrou poursuivent un idéal, celui d'« *être un saint sans Dieu* » et qui exprime une nouvelle vision de foi dans la solidarité, qui peut donner un sens à la vie humaine. Ainsi, Camus, à travers ses écrits, entre absurde et humanisme « *a inventé une prose concise où se mêlent esthétisme, symbolisme et médiation sur la destinée.* »<sup>25</sup>

### I.3.1. Albert Camus

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi (aujourd'hui Dréan), en Algérie. Albert Camus grandit à Alger, il obtient son bac en 1932 avant de faire des études de philosophie. Il entre le domaine journalistique où il écrit pour *Alger Républicain*. Il part ensuite pour Paris et est engagé par *Paris soir*. Au cours de l'année 1942, il publie son roman *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*.

Lors du déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale, il s'attache à un mouvement de résistance à Paris, tout comme Jean-Paul Sartre, avec lequel il se lie d'amitié. Il devient ensuite rédacteur en chef du journal *Combat* à la Libération. C'est dans ce journal que Camus dénonce l'utilisation de la bombe atomique par les Etats-Unis. En 1947, Camus publia *La Peste*, un roman qui connaît un très grand succès, articulé autour des thèmes de l'absurde et de la révolte et contient ses prises de position publiques concernant le franquisme, le communisme et la guerre algérienne. Ayant une grande passion pour le théâtre, Camus adapte sur scène *Requiem pour une nonne* de Faulkner. Il obtient le prix Nobel de littérature en 1957.

Le 4 janvier 1960, Albert Camus est mort dans un accident de voiture. Son autobiographie *Le Premier Homme* reste inachevée.

<sup>23</sup> BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, Nathan, Paris, 2002, p.322.

<sup>24</sup> Ibid., p.424.

<sup>25</sup> DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006.p.121.

### I.3.2. *L'Étranger* : extrait et analyse

*« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.*

*L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.*

*J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois. J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler. »*

**Albert Camus, *L'Étranger*, 1942.**

#### ❖ Analyse

*L'Étranger* d'Albert Camus est le premier roman de Camus qui fait suite à une première tentative, *La mort heureuse*, un roman au quel l'auteur a renoncé à sa publication le considérant comme inabouti.

*L'Étranger* se présente comme une réflexion philosophique sur *le destin de l'homme par les hommes*. En fait, les six chapitres de la première partie du roman qui prend la forme d'un journal s'ouvrent sur la mort de la mère de Meursault, le

narrateur, un modeste employé algérois qui la voit mourir avec indifférence. Il se fait complice d'un proxénète qui réduit les femmes à l'esclavage et maintient son empire sur elles par la peur et la violence tant dis qu'il est insensible à l'amour sain et généreux que lui porte sa maitresse Marie. Impliqué dans une bagarre avec son voisin Raymond contre des Arabes, il tue l'un d'eux sans raison. Commence alors la seconde partie du roman qui se compose de cinq chapitres détaillant le procès de Meursault jusqu'à sa condamnation à mort. Ainsi, la première partie est une présentation de la vie de Meursault avant le meurtre et la seconde sa vie après le meurtre.

*L'étrangeté* du personnage vient du fait que sous son amoralité apparente, c'est un personnage qui a des amis, qui aime les sorties au bord de la mer et le soleil d'Alger. De surcroît, il est animé par l'amour de la vérité et de l'absolu, ce qui démontré dans la franchise de ses réponses au juge et qui le feront mourir.

,



## ***CHAPITRE II :***

***Le Nouveau roman ou la manifestation de la  
contemporanéité***

Le nouveau roman, né après la seconde guerre mondiale refuse les procédés romanesques traditionnels et ne voulant point concurrencer l'état civil, technique héritée du XIX<sup>e</sup> siècle. Il se veut un mouvement où le roman doit cesser d'être une description des êtres pour devenir une interrogation sur l'Être. Il veut rompre définitivement avec le roman traditionnel et son habituel conflit psychologique, par la mise en scène des personnages qui reflètent parfaitement cette nouvelle perception du monde.

## II.1. Qu'est-ce que le Nouveau roman ?

Le Nouveau Roman est un mouvement littéraire français qui désigne les œuvres romanesques d'un groupe d'écrivains français, publiées dans les années 50 et 60 par Jérôme Lindon aux Éditions de Minuit, et qui ont en commun la remise en cause des principales caractéristiques du roman traditionnel et les fondements de l'esthétique romanesque héritée du XIX<sup>e</sup> siècle (intrigue, personnages, spatio-temporalité, vraisemblance et récit linéaire).

Par ailleurs, le nouveau roman ne constitue pas une école littéraire au sens strict, mais plutôt un ensemble d'écrivains qu'a réunis historiquement un même souci de renouveler la pratique de leur art mais qui ne constitue pas :

*« un mouvement homogène poursuivant un but défini de manière rigoureuse. L'orientation de Nathalie Sarraute n'est pas celle de Butor qui, comme Claude Simon, Marguerite Duras, ou Alain Robbe-Grillet, suit sa propre voie. L'importance du « Nouveau Roman » tient au fait qu'il est apparu en pleine « crise » du roman : on a accueilli ses représentants avec d'autant plus de curiosité que le roman « conventionnel » semblait engagé dans une impasse. »<sup>26</sup>*

On compte parmi ceux-ci Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute et Claude Simon.

L'appellation de « nouveau roman », créée par un journaliste du *Monde* est reprise par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, (1963) et Jean Ricardou dans *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), et *Pour une théorie du*

---

<sup>26</sup> BOISDEFRE DE Pierre, *Les écrivains français d'Aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973, p.49.

*Nouveau Roman*, (1971). Ces trois essais constituent une théorie du roman, sans être pour autant un manifeste d'école. De manière générale, les auteurs du Nouveau Roman se retrouvent dans une même critique du réalisme littéraire, Ils « *prônent notamment l'abandon des éléments traditionnels de l'écriture romanesque, qu'il s'agisse de la conception du personnage héritée du récit balzacien, de la notion d'intrigue, ou encore du principe de l'omniscience de l'auteur démiurge* ». <sup>27</sup>

De fait, avec le Nouveau Roman, la littérature entre dans « *l'ère du soupçon* », selon le titre d'un essai de Sarraute publié en 1956, ce qui a pour principale conséquence le rejet de la description et le refus de ce que Barthes appelle l'« *effet de réel* ». Ce qui conduit à porter une attention particulière non pas à l'intrigue en tant que telle mais à l'« *aventure* » que constitue l'écriture elle-même.

Aux yeux des premiers lecteurs, les nouveaux romans des années 1950 sont apparus comme *d'étranges textes* qui, en l'absence d'intrigue véritable, mettaient en scène des personnages *délibérément insignifiants* perdus dans un monde d'objets à la *singulière présence*. Le nouveau roman se voulait un *anti roman* dans lequel tous les éléments traditionnels du récit balzacien se trouvaient mis en question, voir détruits : intrigue, personnage, psychologie, etc. Telle fut du moins l'image du nouveau roman que réussit à imposer Alain Robbe-Grillet, le chef de file et théoricien du mouvement, dans son essai *Pour un nouveau roman* dans lequel il affirme que : « *L'écriture romanesque ne vise pas à informer, comme le fait la chronique, (...) elle est invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question.* » <sup>28</sup>

Si ces écrivains ont révolutionné le roman, c'est avant tout en radicalisant et en systématisant un certain nombre des expériences qui avaient été menées, en France comme à l'étranger, par les grands romanciers de la génération précédente : Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Faulkner, voire Sartre et Camus :

*« Le recours fréquent au monologue intérieur, la volonté de ne faire voir du monde que ce que peut en saisir une conscience éclatée, le refus d'imposer à la réalité la cohérence un peu facile d'une intrigue et d'une vision du monde, le souci de mettre en scène le processus de l'écriture à l'intérieur même du roman : tout cela contribue à de singulières fictions qui ont*

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963, p.138.

*considérablement enrichi la littérature française la plus contemporaine* ». <sup>29</sup>

À partir des années 60, désireux de radicaliser sa recherche, sous l'influence de la critique (Roland Barthes) et d'une nouvelle génération d'écrivains (*Tel Quel*), le nouveau roman se transforme et tend de plus en plus à faire du roman le miroir de sa propre écriture, car il :

*« prétend échapper à l'impasse dans laquelle les romanciers avaient fini par s'enfermer en décrivant un monde transparent, stéréotypé, aux passions immuables. Il ne propose pas un nouveau champ d'expérience, mais il redistribue toutes les cartes. Il a pris conscience de ce qui sépare l'écriture de l'action. D'où le caractère négatif de son entreprise. L'œuvre ne relie plus, elle sépare ; le lecteur de roman ne communique plus dans une action imaginaire, il entre au contraire dans « la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude ». Mais beaucoup de titres du « Nouveau Roman », d'Hélène Bessette à Robert Pinget (*L'Inquisiteur*, 1962, *Quelqu'un*, 1965), font songer, sinon à des esquisses, du moins à des produits de laboratoire. »* <sup>30</sup>

Le refus des formes traditionnelles de l'art et les découvertes de la psychologie moderne mettent en question la « *réalité du monde sensible* » et les pouvoirs de l'esprit humain. Dans cette optique, le roman n'est plus considéré comme :

*« une peinture du monde mais un exercice de purification ; devenu ascétique, « il renonce à être une œuvre d'art pur, en négligeant la beauté intrinsèque de la forme... il ne vise pas la beauté formelle. Il ne flatte pas le goût... il renonce à ce puissant mobile romanesque qu'est le désir d'évasion. En un sens, on peut dire qu'il renonce au romanesque si le romanesque consiste en la projection spectaculaire d'une expérience vécue ou vivable...L'aventure, le pittoresque, l'exotisme sont absents du roman contemporain... Renonçant à susciter le plaisir esthétique ou à répondre au désir d'évasion, le roman contemporain renonce implicitement à divertir. »* <sup>31</sup>

<sup>29</sup> BOISDEFRE DE Pierre, *Les écrivains français d'Aujourd'hui*, op.cit.

<sup>30</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit,p. 60.

<sup>31</sup> Ibid.

Le Nouveau roman proposait donc de remettre en cause les fondements de l'esthétique romanesque héritée du XIX<sup>e</sup> siècle. Il se voulait un anti-roman dans lequel tous les éléments traditionnels du récit balzacien se trouvaient mis en question : intrigue, personnage, psychologie, etc. Les écrivains du Nouveau roman attentifs à l'impuissance du roman conventionnel à rendre compte de la réalité du monde moderne, ont créé un romanesque d'un type nouveau qui ne cherche point une explication figée des hommes et des choses, mais plutôt une recherche d'une nouvelle perception du monde.

### II.1.1. Les débuts du Nouveau roman

Différents noms avaient été donnés aux romans issus de ce courant : « *école de minuit* » (du nom de la maison d'édition), « *école du refus* ». En 1957, Emile Henriot, critique littéraire du *Monde* utilisa, pour parler de *La Jalousie* de Robbe-Grillet et de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, l'expression de « *nouveau roman* » qui lui resta depuis lors.

En fait, les débuts du « nouveau roman » datent de 1939 lorsque Nathalie Sarraute publia sa première œuvre *Tropismes* qui passa inaperçue, comme d'ailleurs, *L'Age d'homme* de Leiris, apparu la même année. En 1947, Nathalie Sarraute fit paraître : *Portrait d'un inconnu*, qui n'attira pas davantage l'attention. Cette dernière a été rééditée en 1956 avec une *préface fracassante* de Sartre et eu un succès remarquable.

Un autre précurseur, Samuel Beckett, n'eut pas plus d'audience. Un premier roman : *Murphy*, paru en anglais en 1938 et traduit en français en 1947, trouva peu de lecteurs. Quand Jérôme Lindon en racheta les droits aux Editions Bordas, dix ans plus tard, il en avait été vendu 95 exemplaires. *Molloy* fut refusé par six éditeurs et publié, finalement, en 1951, aux Editions de Minuit, par Jérôme Lindon.

Robbe-Grillet écrivit un premier roman qui fut refusé partout et qui ne fut jamais publié. Son roman *Les Gommages* parut en 1953 aux Editions de Minuit ; en 8 ans, il s'en vendit 4.000 exemplaires. De *La Jalousie* (1957), il se vendit 500 exemplaires la première année. Quant à Michel Butor, il eut plus de chance ; en 1957 il obtint *Le Prix Renaudot* pour *La Modification* (ce qui lui valut d'en vendre 150.000 exemplaires). Pour Claude Simon, *La Route des Flandres* en 1960 lui fit attribuer le

*prix de l'Express*, après avoir raté de peu le Goncourt, il s'en vendit 50.000 exemplaires. L'indifférence du public fut contrebalancée par des attaques violentes de la critique. Le « nouveau roman » fut déclaré : *incompréhensible, inconsistant et insaisissable*.

### II.1.2. Les fondements du Nouveau roman

Le nouveau roman se présente généralement comme une énigme. C'est que la chronologie du récit n'est pas indiquée, les scènes réellement vécues et celles qui sont rêvées ne sont pas distinguées par l'auteur, car le nouveau roman postule *que rien dans l'existence n'est aussi net ni aussi clair*.

C'est pour cette raison, que l'auteur doit s'effacer ou se confondre avec un narrateur anonyme qui ne prétend pas dominer le récit à l'encontre de l'auteur du roman traditionnel qui est omniprésent et omniscient, déterminant le destin de ses personnages. Dans ce cas, la fameuse expression de « *école du regard* » trouve toute sa signification, du moment que ce regard n'est pas celui de l'auteur, extérieur à l'action, mais celui d'un narrateur invisible impliqué dans l'action, ce regard est donc *subjectif* qui n'offre pas une description précise (même si elle apparaît comme telle), mais plutôt *une succession d'états de conscience*.

Par ailleurs, les nouveaux romanciers estiment que le personnage, pivot du roman traditionnel, est à l'image d'une société périmée, celle qui était dominée par la bourgeoisie. Pour eux, le personnage du XIX<sup>e</sup> siècle, avec son identité, son caractère, son rang social et ses certitudes, ne correspond plus à ce qu'est l'homme moderne, le K. du *Procès* de Kafka ou *L'Étranger* de Camus est bien plus représentatif du temps moderne. Ils réclament ainsi la disparition des personnages et avec eux les incidents, les événements et les récits linéaires. Le personnage se trouve ainsi réduit à « *une simple silhouette, parfois à une initiale ou à un pronom personnel, [il] perd son unité et sa cohérence : aux antipodes du héros balzacien, il correspond mieux à l'anonymat de l'individu dans la société de consommation.*»<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> ETERSTEIN Claude (Sous la direction de), *La littérature française de A à Z*, Hatier, Paris, 1998, p.303.

Invoquant les grands exemples de Joyce, de Proust et de Kafka, il affirme que le roman doit cesser d'être une description, des êtres pour devenir une interrogation sur l'Être. D'où le dédain qu'il manifeste à l'égard du « personnage », qui cesse ainsi d'être le centre vivant autour duquel venaient s'ordonner les événements, et, se dépouillant peu à peu de tout ce qui faisait de lui une personne, tend à n'être plus qu'un fantôme dont la voix seule se fait entendre. Ainsi :

*« Le « voyeur » invisible d'Alain Robbe-Grillet, le « vous » intermédiaire entre la première et la troisième personne par lequel Michel Butor s'adresse au héros de la Modification, les instantanés lyriques de Claude Simon ..., autant de distances prises par le romancier vis-à-vis d'un héros qui n'a plus d'existence charnelle. »<sup>33</sup>*

De même pour le rôle du lecteur qui, d'un être passif dans le roman traditionnel, il devient un être actif qui participe à l'interprétation de l'œuvre, illustrant parfaitement les propos d'Alain Robbe-Grillet en disant :

*« Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tous simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe avec une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien. D'un seul coup toute la belle construction s'écroule : ouvrant les yeux à l'improviste, nous avons éprouvé, une fois de trop, le choc de cette réalité têtue dont nous faisons semblant d'être venus à bout. (...). Toute notre littérature n'a pas encore réussi à entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe. »<sup>34</sup>*

De surcroît, une grande place est accordée aux objets dans le nouveau roman ainsi que les formes et les indications géométriques (longueur, distance, proposition dans la description. L'objet, appréhendé dans des descriptions aussi longues que minutieuses, ne font qu'à augmenter son opacité. A titre d'exemple, la narration impersonnelle de *La Jalousie* (1957) permet à Robbe-Grillet d'évoquer la présence d'objets, rendus à leur nature énigmatique sans qu'aucun regard humain ne vienne leur conférer un statut particulier, rompant définitivement avec le roman traditionnel, par la mise en scène des personnages délibérément insignifiants perdus dans un monde d'objets à la singulière présence.

<sup>33</sup> Ibid., p. 51.

<sup>34</sup> VANBERGEN, P., op.cit. p.129.

Le nouveau roman se présente donc comme l'expression d'un refus de toutes les conventions et toutes les structures traditionnelles du roman. Selon ses auteurs, il veut procéder d'une nouvelle conception de l'homme et de sa réalité. C'est que :

« Si le nouveau roman a accordé tant de place aux objets, a prétendu faire disparaître l'aventure et le personnage, c'est bien le signe d'un univers dans lequel l'homme a cessé, ou donne l'impression d'avoir cessé, d'avoir prise sur l'Histoire, - lui-même devenu chose parmi les choses, sa vie programmée comme celle de tous ses contemporains, sa conscience réduite à n'être qu'une bande enregistreuse de perceptions et de sensations. »<sup>35</sup>

## II.2. Le Nouveau nouveau roman

Le terme de nouveau nouveau roman avait été utilisé par Robbe-Grillet dans son essai *Pour un nouveau roman*. Il a été repris par la critique pour distinguer la seconde phase du nouveau roman de la première afin de rendre compte de l'évolution considérable dont le nouveau roman avait été l'objet et qui permet d'opposer de manière assez claire un premier « nouveau roman » - celui des années 1950- à un « nouveau nouveau roman » - celui des années 1960 et 1970.

Alors que le nouveau roman se proposait encore de représenter une réalité extérieure tout en déformant celle-ci et en remettant en cause les conventions habituelles de la narration et une contestation radicale des règles traditionnelles du roman, le « nouveau nouveau roman » se présente comme n'ayant plus d'autre objet que la genèse du roman et les jeux textuels pour reprendre la célèbre formule de Jean Ricardou « *il cesse d'être l'écriture d'une aventure pour devenir l'aventure d'une écriture* ». Autrement dit, lire un roman engendre une écriture qui refuse la prétention de représenter le monde, tend à se déployer par le simple jeu des mots sous tendus par les phénomènes de la connotation et la polysémie.

Les œuvres les plus caractéristiques du « nouveau nouveau roman » sont *la Maison de rendez-vous* (1965) de Robbe-Grillet, *Degrés* de Butor, *La leçon de choses* de Claude Simon, *La prise de Constantinople* de Ricardou ainsi que *Drame* (1965) et *Nombres* (1968) de Philippe Sollers.

---

<sup>35</sup> RAIMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 1989, p.23.

### II. 3. La fin du nouveau roman

Dès les années 70, le mouvement du Nouveau roman se disperse et chacun de ses romanciers se tourne désormais vers sa propre voie et certains reviennent même à des formes d'écriture plus traditionnelles. Ainsi, Nathalie Sarraute se dirige vers l'écriture autobiographique dans son roman *Enfance* (1983) qui connaît un grand succès. Ce récit autobiographique fait davantage appel à la métaphore poétique qu'à la chronologie, tout en jouant ainsi subtilement avec la mémoire. Faisant éclore les souvenirs en les reliant aux images et sensations affectives qu'ils suscitent encore. Le récit se présente comme une reconquête difficile du temps par le double jeu de la mémoire et de l'écriture.

Aussi, l'exemple de *Robbe-Grillet* est illustratif dans ce sens quand il se tourne vers le cinéma dans les années 60 et 70, surtout après le succès du film *L'Année dernière à Marienbad* dont le scénario est écrit par Robbe-Grillet et réalisé par Alain Resnais qui obtint le *Lion d'or* du festival de Venise. Mais, c'est surtout son roman *Le Miroir qui revient* (1985), qui va susciter l'étonnement général chez la critique car il s'agit d'une autobiographie des plus traditionnelles. C'est que l'usage du genre autobiographique avec le « je » triomphant se substitue au règne de l'objet et à la distanciation prônée par le Nouveau roman et annonce une révision incontestable de sa conception du roman longtemps défendue avec ferveur et rigueur.

Claude Simon, avec *Les Géorgiques* (1981) et *L'Acacia* (1989), puis *Le Jardin des plantes* (1997) affiche pleinement son passé personnel et familial, nous invitant à relire des romans passés – *La Route des Flandres*, *Le Palace* – ou à revenir sur des textes négligés – *La Corde raide* (1947). La critique s'attache, depuis, à relire l'œuvre en fonction d'une problématique de l'écriture de soi, hésitant entre autofiction et autobiographie. *Le Portrait de l'artiste en jeune singe* de Michel Butor avait posé, en 1967, les mêmes questions.

En conclusion, bien que le Nouveau roman ait connu une phase de production romanesque très polémique pendant plus de vingt ans durant lesquelles, il « *aura été*

*un passionnant laboratoire d'écriture(...), paradoxalement, un étonnant miroir de la société de consommation. »*<sup>36</sup>

## **II.4. Quelques figures emblématiques du Nouveau roman**

### **II.4.1. Alain Robbe-Grillet**

Alain Robbe-Grillet est né le 18 août 1922 à Saint-Pierre-Quilbignon. Avant d'être un homme de lettre, Robbe-Grillet, diplômé de l'Institut national agronomique, était chargé de mission à l'Institut national de la statistique à Paris (1945-1948), et ingénieur à l'Institut de fruits et agrumes coloniaux (au Maroc, en Guinée française, à la Martinique et à la Guadeloupe). Parallèlement à son activité d'auteur et de réalisateur, il était conseiller littéraire des éditions de Minuit (1955-1985) et aussi membre du Haut Comité pour la défense et l'expansion de la langue française (1966-1968). Il a occupé également les postes de professeur à New York University, à Washington University, et de directeur du Centre de sociologie de la littérature à l'université de Bruxelles (1980-1988).

Alain Robbe-Grillet avait une carrière littéraire riche qui a participé à l'essor du Nouveau roman, il est l'auteur de nombreux romans dont notamment : *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New York* (1970), *Topologie d'une cité fantôme* (1976), *Djinn* (1981), *Le Miroir qui revient* (1985), *Les Derniers jours de Corinthe* (1994), *Un roman sentimental* (2007). Il a aussi à son actif aussi plusieurs essais : *Pour un nouveau roman* (1963), *Le Voyageur* (2001), *Scénarios en rose et noir* (Fayard, 2005). Par ailleurs, Alain Robbe-Grillet a écrit et réalisé plusieurs films pour le cinéma pendant plus de 30 ans. Il s'agit de : *L'immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1967), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1970), *La Belle captive* (1983), *Un bruit qui rend fou* (1995), *C'est Gradiva qui vous appelle* (2007). Alain Robbe-Grillet est décédé le 18 février 2008 à Caen.

### **II.4.2. Nathalie Sarraute**

Issue d'une famille aisée, Nathalie Sarraute naît sous le nom de Natalya Tcherniak, le 18 juillet 1900, à Ivanovo en Russie. Elle quitte bientôt la Russie pour la

---

<sup>36</sup> ETERSTEIN Claude (Sous la direction de), *La littérature française de A à Z, op.cit.*, p.303.

France où elle poursuit des études de droit. En 1939 l'écrivaine écrit son premier roman *Tropismes*, salué par Jean-Paul Sartre, qui écrira d'ailleurs la préface de son premier roman *Portrait d'un inconnu* (1948). Après le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, Nathalie Sarraute se consacre entièrement à l'écriture. En 1953, elle publie son roman *Martereau*. Elle publie *L'Ère du soupçon* (1956), recueil d'essais critiquant les traditions du roman.

Sarraute entame également le domaine théâtral à la fin des années 1960. Sa première pièce, *Le Silence*, sort en 1967 et est rapidement suivie par *Le Mensonge* (1967). L'écrivaine écrit aussi un récit autobiographique, *Enfance* (1983). Nathalie Sarraute est décédée le 19 octobre 1999 à Paris.

#### **II.4.3. Michel Butor**

Michel Butor est né à Mons-en-Baroul le 14 septembre 1926. Il a été professeur de langue française à l'étranger (notamment en Egypte) et professeur de philosophie à l'Ecole Internationale de Genève dans les années 1950. Ensuite il a commencé une carrière universitaire comme professeur de littérature, tout d'abord aux Etats-Unis, puis en France à l'Université de Nice et finalement à l'Université de Genève jusqu'à sa retraite en 1991.

Michel Butor a publié *L'emploi du temps* en 1956 et aussi *La Modification* (1957), roman écrit presque entièrement à la deuxième personne « *vous* », ainsi que *Degrés* en 1960. Après avoir essayé dans ses premiers livres de concilier à la fois un certain détachement de la forme traditionnelle du roman et une volonté de représenter le monde contemporain, se rattachant ainsi au groupe du Nouveau Roman, il choisit des formes nouvelles expérimentales, à partir de *Mobile*, grand ouvrage fait de collages divers : encyclopédies américaines, descriptions d'automobiles, articles de journaux, etc. Il a également écrit plusieurs essais tels que : *Génie du lieu* (1958), *Mobile* (1962) et *Vanités* (1980). Il est décédé en 24 août 2016.

#### **II.4.4. Marguerite Duras**

Marguerite Duras est née en Indochine en 04 avril 1914, elle y a passé toute sa jeunesse. Elle vient à Paris à l'âge de 18 ans entre dans la Résistance, adhère au Parti communiste qu'elle quittera par la suite (une partie de cette expérience est consignée

dans *La Douleur*, série de récits publiée en 1985. Il a fallu le prix Goncourt attribué en 1984 à *L'Amant* pour que Marguerite Duras élargisse l'audience qu'elle avait pu acquérir avec une œuvre riche et divers d'écrivaine et de scénariste comme les romans suivants : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Moderato cantabile* (1958), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *L'Amant* (1984) en plus de scénarios de films : *Hiroshima mon amour* (1960, film d'Alain Resnais), *India Song* (1974).

Il n'est pas toujours facile d'affecter un genre à chacune de ses œuvres. Détruire (1969) dit-elle est à la fois texte, théâtre et film. Une œuvre de Duras s'adapte en tout cas aisément au cinéma, même quand elle n'a pas été conçue directement pour lui. Elle est décédée le 03 mars 1996 à Paris.

#### **II.4.5. Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet : Extrait et analyse**

*« Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant quand même devant soi, à quelques mètres devant soi, quelques mètres d'asphalte mouillé ; dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées ; le vent souffle dans les feuilles, entraînant les rameaux entiers dans un balancement, dans un balancement, balancement qui projette son ombre sur le crépi blanc des murs. Dehors il y a du soleil, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre, et l'on marche en plein soleil. S'abritant les yeux d'une main tout en regardant devant soi, à quelques mètres seulement devant soi, quelques mètres d'asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales.*

*Ici, le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière. La fine poussière qui ternit le brillant des surfaces horizontales, le bois verni de la table, le plancher ciré, le marbre de la cheminée, celui de la commode, le marbre fêlé de la commode, la seule poussière provient de la chambre elle-même : des raies du plancher peut-être, ou bien du lit, ou des rideaux, ou des cendres dans la cheminée.*

*Sur le bois verni de la table, la poussière a marqué l'emplacement occupé pendant quelque temps – pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines – par de menus objets, déplacés depuis, dont la base s'inscrit avec netteté pour quelque temps encore, un rond, un carré, un rectangle, d'autres formes moins*

*simples, certaines se chevauchant en partie, estompées déjà, ou à demi effacées comme par un coup de chiffon.*

*Lorsque le contour est assez précis pour permettre d'identifier la forme avec certitude, il est aisé de retrouver l'objet original, non loin de là. Ainsi la trace circulaire a-t-elle été visiblement laissée par un cendrier de verre, qui est posé juste à côté. De même, un peu à l'écart, le carré qui occupe le coin gauche de la table, vers l'arrière, correspond au pied d'une lampe en cuivre placée maintenant dans le coin droit : un socle carré, haut d'environ deux centimètres, surmonté d'un disque de même épaisseur portant en son centre une colonne cannelée.*

*L'abat-jour projette au plafond un cercle de lumière. Mais ce cercle n'est pas entier : un de ses bords se trouve coupé, à la limite du plafond, par la paroi verticale, celle qui est située derrière la table. Cette paroi, au lieu du papier peint qui recouvre entièrement les trois autres, est dissimulée du haut en bas, et sur la plus grande partie de sa largeur, par d'épais rideaux rouges, faits d'un tissu lourd, velouté.*

*Dehors il neige. Le vent chasse sur l'asphalte sombre du trottoir les fins cristaux secs, qui se déposent après chaque rafale en lignes blanches, parallèles, fourches, spirales, disloquées aussitôt, reprises aussitôt dans les tourbillons chassés au ras du sol, puis figés de nouveau, recomposant de nouvelles spirales, volutes, ondulations fourchues, arabesques mouvantes aussitôt disloquées. (...)*

*Mais le bruit saccadé des talons ferrés sur l'asphalte, qui se rapproche avec régularité le long de la rue rectiligne, sonnait de plus en plus clair dans la calme de la nuit pétrifiée par le gel, le bruit des talons ne peut arriver jusqu'ici, non plus qu'aucun autre bruit du dehors. Le bruit du dehors. La rue est trop longue, les rideaux trop errais, la maison trop haute. Aucune rumeur, même assourdie, ne franchit jamais les parois de la chambre, aucune trépidation, aucun souffle d'air, et dans le silence descendent lentement de minces particules, à peine visibles sous la lumière de l'abat-jour, descendent doucement, verticalement, toujours à la même vitesse, et la fine poussière grise se dépose en couche uniforme, sur le plancher, sur le couvre-lit, sur les meubles.*

**Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, 1951.**

### ❖ Analyse de l'extrait<sup>37</sup>

Le thème du texte réside dans *l'opposition du dedans et du dehors* ; le dedans est le domaine du « je », c'est-à-dire du narrateur ; le dehors, celui d'être anonymes et sans visage, désignés par « on ». La progression consiste en l'accentuation progressive de cette opposition. Le dedans et le dehors sont présentés tour à tour ; l'évocation de l'un fait le surgissement opposé de l'autre ; des images se succèdent, l'une efface l'autre, comme dans un film ou comme dans un rêve.

Le dedans est présenté d'une manière précise, minutieuse, scrupuleuse, avec un souci presque obsessionnel du détail. Par contre nous trouvons, concernant le dehors, plusieurs versions successives qui sont incompatibles entre elles. On nous dit tour à tour qu'il pleut, qu'il fait froid, qu'il fait chaud, qu'il y a du soleil, qu'il neige. La conclusion est évidente : le dedans est *réellement perçu* par le narrateur, le dehors est *simplement rêvé* par lui.

Tout se passe comme si le narrateur ébauchait des approximations successives et variées d'un monde qu'il ne voit pas et qu'il s'efforce d'imaginer. Au contraire, le monde intérieur n'est pas librement créé par son esprit ; il s'impose à sa conscience avec impitoyable rigueur. Parmi tous les détails cités, l'un revêt une importance particulière, c'est la poussière qui recouvre toutes choses. Un autre détail est mis en valeur en fin de paragraphe, ce sont les épais rideaux rouges qui font de cet intérieur un monde clos. Un monde clos et confortable, du moins le narrateur le prétend-il au début : «*Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri*».

L'évocation de l'extérieur est faite dans un style envoûtant qui, par son rythme, sa musique et les reprises de termes, fait songer à *une litanie ou à un chœur religieux*. Comme si c'étaient les voix elles-mêmes du monde extérieur, gémissant à travers la porte fermée, qui faisaient entendre leur murmure confus. Tout se passe comme si le monde du dehors lançait contre la porte close les assauts successifs de la pluie, du vent, du bruit, du froid et de la neige.

---

<sup>37</sup>L'analyse de l'extrait *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet est faite par ROMMERU Claude dans son ouvrage *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire*, Edition du Temps, Paris, 1998, p.p. 180-181-182. Nous avons repris cette analyse car nous trouvons qu'elle illustre parfaitement les fondements du Nouveau roman et ses techniques narratives singulières.

Donc, en apparence, le monde extérieur est menaçant et le monde intérieur est sûr. Mais peut-être n'est-ce là qu'une illusion. En effet, il se produit à la fin du texte une subtile modification. On nous dit une fois de plus que le dehors ne peut pénétrer dans l'asile du dedans. Mais dans les dernières lignes, ce ne sont plus les éléments qui caractérisent le dehors, c'est le bruit « *sonnant de plus en plus clair dans le calme de la nuit* » de talons ferrés qui dénoncent une présence humaine. Ce bruit, dit le narrateur, ne peut pénétrer jusqu'ici. Comment connaît-il donc son existence ? Il le rêve ou il l'espère.

Les murs, dit le narrateur, sont trop épais, la maison est trop haute. Ce « *trop* », qui est une notation nouvelle, sonne comme un regret. Et les dernières lignes nous font assister à la chute interminable, éternelle, désespérante de la poussière qui recouvre tout comme un linceul.

Le vrai sens du texte se dévoile donc dans sa conclusion. Le narrateur, d'une façon ou d'une autre, est prisonnier au cœur d'un monde qu'on ne sait quel labyrinthe. Il feint d'aimer sa prison en s'imaginant sous des aspects redoutables un monde extérieur qu'il ne voit pas mais qu'il ne cesse de construire en esprit. Mais pourquoi sa pensée va-t-elle toujours ainsi à la recherche de cet au-delà des murs, invisible et inaccessible, sinon parce qu'il en éprouve le manque et que son âme aspire à la liberté ? Le prisonnier fait semblant de goûter sa réclusion mais peu à peu le mensonge se dévoile à la fin du texte. Mais il est trop tard, la poussière descend comme un rideau de théâtre ou comme les pelletées de terre qui recouvrent un mort, et le narrateur dit adieu au dehors, désormais hors d'atteinte.

Mais à qui appartient cette voix qui nous parle ? *Quel est-il, ce narrateur ?* Là encore, le lecteur est libre de répondre comme il le veut. A la seule vue de cette page, si l'on ne tient pas compte du reste du roman, on peut imaginer un malade en proie au délire, savourant d'abord le confort de l'asile clos que lui offre sa chambre, frileux et craintif devant un monde extérieur qu'il n'est plus en état d'affronter. La fièvre le fait divaguer, et c'est pourquoi des images incohérentes se heurtent dans sa tête. L'immobilité à laquelle il est contraint lui impose *la perception continue* des mêmes détails qui deviennent obsessionnels. Mais bien vite, le sentiment de confort fait place au regret cuisant d'un monde qui lui échappe, puisqu'il va mourir.

## II.5. Recherche du sujet ou la nouvelle orientation du roman à partir des années soixante

L'une des caractéristiques de la littérature contemporaine actuelle en France réside dans le fait qu'il est difficile d'identifier des courants, ou des écoles, comme l'histoire de la littérature depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle en a tant formé. Les écrivains aujourd'hui sont plus des individus que des représentants d'une tendance, ce qui donne l'impression d'une diversité dans la production contemporaine. Toutefois, il est indéniable que le roman est retourné au romanesque, que l'autobiographie est souvent présentée dans les œuvres, que l'analyse psychologique du personnage a été remplacée par une plus grande neutralité, donnant ainsi au lecteur plus de liberté. Même le genre est remis en question car les représentations aujourd'hui dominantes de la littérature considèrent qu'une œuvre véritable doit échapper à la genericité, considérant que le genre est une affaire d'emballage étant donné que l'œuvre véritable excède toute détermination générique :

*« Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, témoignage, sous lesquelles il refuse de ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. »*<sup>38</sup>

Dans une optique, à partir du milieu des années 60, l'écriture s'est socialement désengagée ; la littérature n'est plus en charge du monde. La fin des terrorismes idéologiques, avec le reflux des idéologies (Goulag révélé en 74, mort de Mao en 76, métamorphose de Castro, chute du Mur de Berlin en 89), ont grandement participé à l'essoufflement de l'imaginaire.

Une période littéraire nouvelle émerge qui se distingue par la mutation qu'elle induit dans les enjeux littéraires et les formes produites pour se porter à la hauteur de ces perspectives. L'inflexion est donc de plusieurs ordres : esthétique, éthique, social, politique, etc.

---

<sup>38</sup>BLANCHOT, Maurice, cité par Dominique Maingueneau, *op.cit.*

La fin des années 1970 voit ainsi nombre d'écrivains s'émanciper des théories fondées sur la linguistique et surtout du structuralisme, réclamant la clôture de la sphère verbale et favorisant une conception essentiellement formelle de la littérature. Un ensemble de phénomènes historiques et socioculturels conduisent les écrivains à faire de ces questions l'objet de certains de leurs textes. Aussi, il à observer une mutation notable de la littérature entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. Les œuvres se redonnent des objets extérieurs à elles-mêmes. Elles prennent à nouveau en considération ce qu'il en est du monde, de l'homme dans le monde, des questions sociales, de l'histoire. Alors que les dernières années de la décennie 1970, surtout entre 1975 et 1977, voient se radicaliser une certaine recherche avant-gardiste comme: *Paradis* de Sollers, *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, *Fils* de Serge Doubrovsky.

Au début des années 1980 se manifeste avec force une nouvelle transitivité littéraire après deux décennies sinon trois d'écriture « *intransitive* », selon le mot de Roland Barthes. Le réel fait ainsi retour dans les œuvres de Leslie Kaplan et de François Bon, le sujet social dans celles d'Annie Ernaux et de Pierre Michon, l'Histoire dans celles de Didier Daeninckx et Jean Rouaud. C'est aussi le moment où des écrivains tels que : Simon, Duras, Robbe-Grillet, Sarraute, Sollers en réorientent le cours, délaissant un certain formalisme pour plus de transitivité. Cette période 1975-1984 est désignée comme celle d'une mutation majeure qui voit la vie littéraire elle-même modifiée : disparition de revues et dissolution de groupes constitués : *Tel Quel*, *Chang*, etc.

De quoi parler alors ? On commence à s'appuyer sur la passé sous forme soit de réécriture des fables déjà constituées, soit de l'autofiction à travers un vécu déjà éprouvé. C'est le retour du sujet dans toutes ses dimensions sur le devant de la scène littéraire contemporaine. Ainsi, la recherche du sujet se manifeste à travers :

### **II.5.1. Le retour du je :**

À ne pas confondre avec *l'individualisme conquérant* du début du siècle ; à force de proclamer *l'universalité du subjectivisme*, on finit par faire du sujet l'unique réalité, et c'est par lui qu'on revient en douceur à un repère référentiel ; la seule histoire que le romancier puisse raconter, c'est la sienne.

### **II.5.1.1. Les mémoires :**

L'appropriation de différentes formes de mémoire est un moteur important de l'exercice créatif des écrivains dont témoigne l'abondance d'œuvres construites à partir, de récits, de fragments et de souvenirs un sens nouveau. Il ne s'agit pas d'une commémoration attendrie, mais de l'examen de l'enfance considérée comme une période de vie marquée par un traumatisme ou un choc émotif, c'est –à –dire comme un problème, comme c'est particulièrement le cas de Sartre dans *Les Mots* (1964), Claude Roy, *Moi, je* (1969), Yourcenar, *Souvenirs pieux* (1974), *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, Sarraute, *Enfance* (1983), Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* (1984), etc.

### **II.5.1.2. Les enquêtes :**

Le récit devient une enquête sur un autre qui est aussi une part du narrateur partant du postulat que c'est dans le passé qu'est enfouie la clé de l'identité de l'être humain, mais ce passé est fait de brouillard, de refoulements et d'oubli, ainsi l'amnésie remplace *l'anamnèse de Proust*. La seule certitude est celle d'une brisure, et l'irrationnel, la folie, sont parfois le plus sûr moyen de parvenir à l'authenticité. Les romans suivants illustrent Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), Modiano, *La Place de l'étoile* (recherche du père) (1968), Jean Rouaud, *Les champs d'honneur* (1990).

### **II.5.1.3. Le moi recomposé :**

L'autofiction devient un genre en soi à partir des années 1970. Les écrivains revendiquent la liberté de jouer avec les événements passés pour produire un texte souvent libéré de toute chronologie. Tout récit personnel est appelé roman dans la mesure où l'on ne s'appréhende qu'au prix d'une reconstitution comme *La vie devant soi* de Gary en 1975. *L'Amant* de Marguerite Duras (prix Goncourt 1984) reprend des éléments biographiques de ses romans antérieurs pour les mêler à des événements et des personnages fictifs. De même, *La place* d'Annie Ernaux (1983) développe le principe de *l'autographie non identifiée*, autrement dit, tous les événements dans le roman portent à croire qu'il s'agit de l'écrivaine elle-même.

## II.5.2. Le retour de l'aventure :

Il s'agit d'une aventure personnelle, symétrique de la précédente : au lieu de se chercher dans le passé, le *Je* s'invente un avenir dans lequel il essaie en fait de revenir à lui-même comme à une identité perdue. A titre d'exemples : *Le Roi des Aulnes* (1970) et *Vendredi ou la vie sauvage* (1971) de Michel Tournier, *Désert* (1980), *Le chercheur d'or* (1985) de Le Clézio et *La Vie, mode d'emploi* (1978) de George Perec.

Il est à souligner donc que l'une des caractéristiques de la littérature actuelle contemporaine française réside dans la difficulté d'identifier des courants ou des écoles, comme l'histoire de la littérature depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle en a formé. Les écrivains aujourd'hui sont plus des individus que des représentants d'une tendance unique, ce qui donne souvent l'impression d'une certaine diversité dans la production contemporaine. Toutefois, il est indéniable que le roman est retourné au romanesque, que l'autobiographie romancée (autofiction) est souvent présente dans les œuvres, que l'analyse psychologique de personnages a été remplacée par une grande neutralité, donnant ainsi au lecteur plus de liberté.

## II.5.3. Les écrivains les plus lus actuellement

### II.5.3.1. J. M. G. Le Clézio

Jean-Marie Gustave Le Clézio, plus connu sous la signature J. M. G. Le Clézio, né le 13 avril 1940 à Nice, est un écrivain de langue française, comme il se définit lui-même, de nationalités française et mauricienne.

Il connaît très vite le succès avec son premier roman publié *Le Procès-verbal* (1963). Jusqu'au milieu des années 1970, son œuvre littéraire porte la marque des recherches formelles du Nouveau Roman. Par la suite, influencé par ses origines familiales, par ses incessants voyages et par son goût marqué pour les cultures amérindiennes, Le Clézio publie des romans qui font une large part à l'onirisme et au mythe (*Désert* et *Le Chercheur d'or*), ainsi que des livres à dominante plus personnelle, autobiographique ou familiale (*L'Africain*). Il est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages de fiction (romans, contes, nouvelles) et d'essais. Le prix

Nobel de littérature lui est décerné en 2008, en tant qu'« *écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante* ». Son œuvre est traduite en 36 langues.

### **II.5.3.2. Patrick Modiano**

Patrick Modiano est né en 1945 Boulogne-Billancourt en France, d'une mère d'origine flamande et d'un père juif originaire d'Alexandrie. Délaissé par ses parents, l'enfant est le plus souvent gardé par ses grands-parents puis placé dans des pensionnats. Inscrit à l'Université en Lettres il ne suit pourtant pas les cours et fréquente, grâce à son amitié avec Raymond Queneau, le réseau des éditions Gallimard où il publie son premier roman *La Place de l'Etoile* en 1967.

En 1978, son sixième roman *Rue des Boutiques obscures* est couronné par le prix Goncourt. Toute son œuvre est dédiée au travail de la mémoire face à l'oubli, à la recherche de l'identité à travers une écriture en creux, constituant un puzzle jamais abouti. Auteur d'une trentaine d'œuvres, parmi lesquelles *Dora Bruder* (1997), *Un Pedigree* (2005) ou encore *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007). L'ensemble de son œuvre littéraire est consacré par le Prix Nobel de Littérature en 2014 « *pour son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation* ».

### **II.5.3.3. Marc Levy**

Marc Levy est né le 16 octobre 1961 en France. À 18 ans, il s'engage à la Croix Rouge française où il passe 6 ans à divers postes. Parallèlement, il étudie la gestion et l'informatique à l'Université Paris Dauphine. En 1983, il crée une société spécialisée dans les images de synthèses en France et aux États-Unis. En 1989, il perd le contrôle de son groupe et démissionne. À 29 ans, repartant de zéro, il rentre à Paris et fonde avec deux amis une société de travaux de finitions qui deviendra l'un des premiers cabinets d'architecture de bureau en France. À 37 ans, Marc Levy écrit une histoire à l'homme que deviendra son fils. Encouragé par sa sœur scénariste (aujourd'hui réalisatrice), il envoie ce manuscrit aux Editions Robert Laffont qui acceptent aussitôt de publier *Et si c'était vrai*. Depuis 2000, il se consacre à l'écriture.

Marc Levy a aussi réalisé un court métrage pour Amnesty International, *La lettre de Nabila*, diffusé en mars 2004. Il a également écrit quelques chansons pour différents artistes, dont le chanteur français Johnny Hallyday.

#### **II.5.3.4. Annie Ernaux**

Annie Ernaux est née le 1er septembre 1940 à Lillebonne, mais passe son enfance à Yvetot, en Normandie. Issue d'un milieu social modeste, elle fait des études en lettres, devient professeure certifiée, puis agrégée de lettres modernes. Son premier roman, *Les Armoires vides* (1974), annonce déjà le caractère autobiographique de son œuvre. Mêlant l'expérience personnelle à la grande Histoire, ses romans abordent l'ascension sociale de ses parents (*La Place, La Honte*), son mariage (*La Femme gelée*), sa sexualité et ses relations amoureuses (*Passion simple, Se perdre*), son environnement (*Journal du dehors, La Vie extérieure*), son avortement (*L'Événement*), la maladie d'Alzheimer de sa mère (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*), la mort de sa mère (*Une femme*) ou encore son cancer du sein (*L'Usage de la photo*, en collaboration avec Marc Marie), construisant ainsi une œuvre littéraire «*auto-socio-biographique*».

Elle reçoit plusieurs prix pour certaines de ses œuvres comme : *Prix Renaudot, Prix Marguerite-Duras, Prix François Mauriac de la Région Aquitaine*. Sa production littéraire est couronnée par le prix Nobel de Littérature en 2022 «*pour le courage et l'acuité clinique avec lesquels elle révèle les racines, les éloignements et les contraintes collectives de la mémoire personnelle*».

#### **II.5.3.5. La quarantaine de J.M.G. Le Clézio : Extrait et analyse**

*« Je n'ai pas oublié. Un jour, après m'avoir lu : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville », elle m'a raconté ce qui s'était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amalia était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne. C'était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs – contrairement aux recommandations de ma grand-mère. La première fois que je suis venu à Paris, avec ma mère, quittant Lorient pour retrouver mon père démobilisé après la guerre, c'était la même époque, la même ville dévastée, les rues noires piquées de pluie, quelque chose de sombre et de*

*pauvre, l'odeur des poêles où les vieux emmitouflés brûlaient ce qu'ils pouvaient, des planches, des papiers, de la poussière de coke. »*

**J.M.G. Le Clézio, *La quarantaine*, 1996.**

### ❖ Analyse

Bien que *La quarantaine* de Jean-Marie Gustave Le Clézio ait apparu en 1996, l'histoire se passe à la fin du XIXe siècle, en 1891. Ce roman relate l'histoire des deux frères: Léon et Jacques, embarqués à bord d'un bateau *l'Ava* pour regagner leur terre natale, l'île Maurice. Cependant, à cause de quelques cas de variole découverts parmi les passagers, ils font escale sur l'île Plate à quelques lieues de leur destination. Une quarantaine leur sera imposée pour une durée indéterminée par les autorités sanitaires. Ce sera l'occasion d'une rencontre avec un monde inconnu, d'un questionnement sur le sens de la vie, de l'exaltation des sentiments et le malaise culturel.

En effet, Léon, le personnage principal qui découvre l'amour lors de son séjour sur l'île Plate par son mariage avec Suryavati, une habitante de cet espace naturel verdoyant. Il l'aide à surmonter son malaise à se trouver tiraillé entre deux communautés aussi différentes l'une que l'autre. Il s'agit, d'une part, des européens auxquels il appartient, avec leur mode de vie occidental, individualiste qui a perdu ses valeurs et ses repères sociaux, religieux et éthiques. Dans l'autre part, celle des résidents de l'île qui reste toujours attachée à ses traditions par la perpétuation de ses valeurs spirituelles, éloignées de tout progrès technique. De cette confrontation de ces mondes distincts dont la rencontre est due à l'épidémie de la variole, Léon choisit de renoncer à son identité occidentale et opte pour une nouvelle identité qui lui procure la liberté et une certaine harmonie avec le monde dont il avait besoin avant ce séjour forcé sur l'île.



*CHAPITRE III:*

*LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE*

La poésie contemporaine apparaît comme un moyen de connaissance et de libération, et même comme une « *manière d'exister* » selon Tristan Tzara<sup>39</sup>. On lui reconnaît des précurseurs dans la grande figure de Baudelaire, qui se présente comme l'initiateur de la poésie moderne, sans oublier aussi Nerval, et par-delà Baudelaire et Nerval, certains romantiques, surtout allemands (Novalis) ainsi que l'américain Edgar Poe. Cependant, le mérite revient à Apollinaire qui s'est voulu le chef de file d'un mouvement destiné à apporter à la poésie et à l'art en général, un « *esprit moderne* » ou « *un esprit nouveau* ». <sup>40</sup>Cet esprit nouveau dans la poésie, de Rimbaud à Apollinaire, a été retrouvé par un certain nombre de poètes, qui sont comme des « phares » <sup>41</sup> sur la route de la poésie moderne en marche. Il s'agit notamment de : Lautréamont, Verlaine, Germain Nouveau, Charles Cros, Tristan Corbière ainsi que Stéphane Mallarmé.

La poésie est ainsi une nouvelle façon d'appréhender le monde et de traduire les expériences et les sensations. Elle devient donc une aventure, mais qui, parfois, tourne mal, comme c'est le cas d'ailleurs de Nerval qui s'est pendu, de Baudelaire mort paralysé, de Rimbaud qui a abandonné la poésie très jeune parce qu'il a considéré qu'il a échoué, qu'il n'a pu « *changer la vie* », de Verlaine qui a mené une vie misérable, de Germain Nouveau mendiant sous les porches et mourant sur un grabat. Même Charles Cros et Tristan Corbière furent profondément malheureux, René Crevel se suicida. Ce qui donne lieu à la naissance de la légende du « *poète maudit* », un poète déçu par la vie, mal-aimé et rejeté par la société.

### **III.1. La situation de la poésie française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle**

Cette période est située entre deux événements littéraires importants : la mort du poète français Mallarmé en 1898 qui marque la fin du symbolisme et l'avènement du surréalisme en 1922 avec *Cravates de chanvre* de Pierre Reverdy.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le symbolisme, né avec Baudelaire et prolongé par Mallarmé et d'autres, connaissait une grave stagnation et une profonde remise en cause. Il a perdu sa vitalité ; on reproche à Mallarmé et à ses disciples la difficulté de

<sup>39</sup> TZARA Tristan, cité par VANBERGEN, P., *op.cit.*, p. 58.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

leur écriture, son caractère artificiel et son éloignement du monde ordinaire. Certes, les anciens symbolistes, tels que Moréas, Henri de Reignier, Kahn, Verhaeren, Maeterlinck, Saint-Pol Roux ou Rémy de Gourmont continuent d'être respectés et admirés, et les revues symbolistes, comme *la Revue Blanche*, *Plume* ou *le Mercure de France* existent encore, mais le mouvement est en essoufflement. La révolution cubiste dans les arts plastiques fit son apparition. De très grandes figures dans la poésie se dessinaient à l'époque, comme Apollinaire et Reverdy. Parallèlement, un mouvement *néo-classique* apparaît. Il aspire revenir, lui aussi, aux formes les plus classiques de la poésie d'avant Baudelaire. Mais aucun de ces mouvements ne parvient à s'imposer.

Vers 1905 renaît un mouvement symboliste, grâce notamment à la revue *Vers et Prose* créée par Paul Fort, puis, en 1907-1908, à la revue *La Phalange*, lancée par Jean Royère (1871-1956). Apollinaire y contribue en publiant *Le Brasier*, *Les Fiançailles* et *Onirocritique*. Il y revendique une nouvelle esthétique, celle de la discontinuité, héritée de Mallarmé, Rimbaud et Corbière, à laquelle il ajoute le collage : l'insertion d'un corps étranger dans un contexte donné, et qui vient du cubisme.

La poésie n'est plus donc un amusement et un jeu de salon où l'on poursuit les rimes et les effets de style ; elle devient un acte, une aventure et une recherche des innovations esthétiques qui vont se poursuivre tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

### **III.2. La Modernité : Apollinaire, le chantre**

Apollinaire est l'un des précurseurs de la révolution littéraire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il invente le terme « surréalisme ». Son art s'est basé sur un principe simple : l'acte de créer doit venir de l'imagination, de l'intuition car il doit se rapprocher le plus de la vie, de la nature. Cette dernière est pour lui « *une source pure à laquelle on peut boire sans crainte de s'empoisonner* ». Mais l'artiste ne doit pas l'imiter, il doit la faire apparaître selon son propre point de vue, de cette façon, Apollinaire parle d'un nouveau lyrisme : l'art doit alors s'affranchir de la réflexion pour pouvoir être poétique. Selon lui, l'œuvre artistique est fautive en ceci qu'elle n'imité pas la nature, mais elle est douée d'une réalité propre qui fait sa vérité :

*«Je suis partisan acharné d'exclure l'intervention de l'intelligence, c'est-à-dire de la philosophie et de la logique dans les manifestations de l'art. L'art doit avoir pour fondement la sincérité de l'émotion et la spontanéité de l'expression : l'une et l'autre sont en relation directe avec la vie qu'elles s'efforcent de magnifier esthétiquement. »<sup>42</sup>*

Entre modernité et tradition se trouve Apollinaire. Il ne s'agit pas pour lui de se tourner vers le passé ou vers le futur mais de suivre le mouvement du temps :

*« On ne peut transporter partout avec soi le cadavre de son père, on l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on se souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts. »<sup>43</sup>*

C'est ainsi que le calligramme remplace la linéarité et constitue une création poétique visuelle qui unit la singularité du geste d'écriture à la reproductibilité de la page imprimée. De ce fait, la poésie se trouve rafraîchie par Apollinaire car il opte pour un renouvellement formel constant : vers libre, création lexicale, syncrétisme mythologique. Il rêve de former un mouvement poétique global, sans écoles, celui du début de XX<sup>e</sup> siècle, période de renouveau pour les arts et l'écriture, avec l'émergence du cubisme dans les années 1910, du futurisme italien en 1909 et du dadaïsme en 1916.

Il a apporté une grande contribution à la poésie par ses réflexions qui postulent que le poème naît pour permettre au poète de s'exprimer, de converser avec lui-même, étant donné que le poète ne raconte pas, il évoque. Ainsi, il a annoncé la poésie moderne par ses thèmes, ses audaces dans l'expression et surtout par le sens qu'il a voulu donner à la poésie en la désirant *exploration et aventure*. En effet, il est *«le premier à éprouver la nécessité d'une rupture avec le passé. Son œuvre, d'une grande liberté formelle, porte tous les germes de la modernité naissante.»<sup>44</sup>*

---

<sup>42</sup>Entretien avec Perez-Jorba dans *La Publicidad*. Disponible sur : <https://www.toupie.org/Biographies/Apollinaire.htm>

<sup>43</sup>DICKOW, Alexander, « La Nature terrassée : l'imagination créatrice dans les Méditations esthétiques d'Apollinaire », *Littérature*, 2018/2 (N° 190), pages 74 à 88. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-74.htm>. Consulté le: 10/06/2022.

<sup>44</sup>DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006.p.108.

En mars 1913, Apollinaire fait paraître les *Méditations esthétiques, les peintres cubistes* dans lequel il célèbre la révolution initiée par ses amis Picasso, Braque ; il défend l'innovation dans tous les domaines. La même année, la publication d'*Alcools* fait de lui un poète reconnu. En fait, *Alcools* est un recueil de poèmes écrits de 1898 à 1913, d'une grande diversité formelle, sans ordre chronologique et sans ponctuation dont le titre fait référence au poème de Rimbaud *Le Bateau ivre*. Il y développe, à travers des poèmes très divers, les thèmes de l'amour, de la mort, du temps. La composition fait alterner des poèmes longs et des poèmes courts, des poèmes réguliers et des poèmes libres (de strophe et de vers). Le recueil apparaît comme « une exaltation de l'imagination et du merveilleux, un hymne au voyage, à l'amour, au progrès et à la puissance poétique. »<sup>45</sup> Ainsi, *Alcools* apparaît comme l'une des manifestations les plus remarquables de *l'esprit nouveau* qui, en peinture, avec le cubisme, comme en littérature, veut franchir, au début du XX<sup>e</sup> siècle le champ de la modernité. Ce que confirme d'ailleurs la place de « Zone », le poème liminaire d'*Alcools* avec l'apostrophe de son vers d'ouverture : « A la fin tu es la de ce monde ancien » qui traduit cette volonté de modernité, apparaissant aussi bien dans la thématique que dans la forme de l'œuvre.

De surcroît, Apollinaire allait plus loin dans ses travaux artistiques, il créait les *Calligrammes*, des poèmes dont la typographie est en forme de dessin et qui portaient un sous titre : « Poèmes de la paix et de la guerre » pour essayer les « possibilités figuratives du vers ». <sup>46</sup> Refusant de dater ses textes, Apollinaire ne veut pas reconstituer une évolution de sentiments. Toutes les pièces ont la même priorité, comme si l'auteur voulait rayer le temps. L'évolution générale mène de l'ancien vers le nouveau, Apollinaire se flattant à d'être à la fois le poète de la tradition et celui de l'innovation.

Ainsi, l'œuvre poétique d'Apollinaire a marqué d'une pierre blanche l'histoire de la poésie française moderne, donnant le ton à la production poétique qui s'ensuivra à l'exemple des mouvements de Dada et du Surréalisme.

---

<sup>45</sup> Ibid, p.109.

<sup>46</sup> Ibid.

### III. 3. La nouvelle poésie

#### III. 3.1. Le mouvement Dada

Le Dada ou le dadaïsme est un mouvement littéraire et artistique créé suite à l'intense dégoût envers la première guerre mondiale de 1914-1918. Il a été fondé par le poète Tristan Tzara à Zurich, en 1916 :

*« Le 23 juin 1916, au Cabaret Voltaire, à Zurich, un type habillé d'un drôle de costume «cubiste», monte sur scène, et commence à réciter d'une voix monocorde un poème incompréhensible, suite d'onomatopées parfaitement calculées. La salle est bondée, des cris et des rires fusent, le type continue, impassible, plus sérieux qu'un pape, et scande sa partition dont vous ne trouverez la clé nulle part. Il s'appelle Hugo Ball. Dada est né.»<sup>47</sup>*

Il paraît que le mot *dada* aurait été choisi à l'aide d'une épingle piquée dans un dictionnaire ouvert au hasard. Son arme principale est la négation et non l'affirmation d'un style nouveau, c'est pourquoi le mouvement s'épuisera et s'effacera devant le surréalisme.

L'art dada refuse toute contrainte idéologique, morale ou artistique, il est tout sauf rationnel. Il prône la confusion, la démoralisation, le doute absolu et mets en doute les vertus de la spontanéité, de la bonté, de la joie de vivre. Les valeurs traditionnelles, le racisme, la guerre, la raison, la logique, la civilisation industrielle et sa mystique du progrès sont rejetées par les dadaïstes. Ces derniers sont extravagants et irrespectueux. Ils dénoncent la raison humaine et toute idée de beau en art avec une provocation souvent humoristique. Ils cherchent à élever le monde banal au rang de l'art.

Ainsi, Dada fut un mouvement de destruction et de subversion, qui cherchait le scandale et l'outrance et la révolte contre l'art et la littérature de son temps, ainsi que la société de son temps. Il avait des antécédents. La peinture, la première, avait essayé de rompre avec la tradition ; le point de départ de ce mouvement peut être daté de 1907, lorsque Picasso peignit *Les demoiselles d'Avignon*. Puis vint le cubisme, qui s'attacha à détruire l'objet tel que la peinture avait voulu le voir et le représenter

<sup>47</sup> <https://www.dadart.com/dadaisme/dada/020-dada-mouvement.html>, consulté le 24/08/2022, à 13 :42.

jusque-là : le peintre « ordinaire » se plaçait devant l'objet ; les cubistes voulurent tourner autour de celui-ci. Ce mouvement de remise en question fut accéléré par la guerre, qui lui donna une dimension éthique et la transforma en crise de conscience.

Parmi ces premiers « dadaïstes »: Tristan Tzara et les frères Janco, qui étaient Roumains, Hans Arp, un Alsacien, Hugo Ball et Richard Huelsenbeck, des Allemands. Ces jeunes gens prirent conscience que les valeurs dont se réclamait la société (qu'ils appelaient « bourgeoise ») ne répondaient plus à rien ; elles ont, selon eux, perdu tout contenu, toute signification, elles ne sont plus que des conventions, *un paravent* derrière lequel la société cache ses hontes, son goût du profit, sa bêtise, etc. De là naquit ce mouvement de révolte et de subversion qui était « contre », contre tout : la littérature, l'art, la morale et la manière de vivre du bourgeois.

Ces jeunes gens se réunissent au *Café Voltaire*, et éditent une revue *Le Cabaret Voltaire*, qui deviendra, plus tard, Dada, puis *Cannibale*. Fin 1917, Dada fera alliance avec deux revues parisiennes, d'abord la revue *Sic* (fondée en 1915 par P.-A. Birot) et la revue *Nord-sud*, fondée en 1917 par P. Reverdy.

Peu à peu, Dada se répandit ; à Paris d'abord puis à New York, Berlin, Hanovre, Cologne. Voici, ce qu'en dit Tristan Tzara, trente ans plus tard, dans une plaquette intitulée : « *Le Surréalisme et l'après-guerre* » (1948).<sup>48</sup>

*« Honneur, Patrie, Morale, Famille, Art, Religion, Liberté, Fraternité, que sais-je, autant de notions répondant à des nécessités humaines, dont il ne subsistait que de squelettique conventions, car elles étaient vidées de leur contenu initial. La phrase de Descartes « Je ne veux même pas savoir qu'il y a eu des hommes avant moi », nous l'avions mise en exergue à une de nos publications. Elle signifiait que nous voulions reconsidérer à même leur base, et en éprouvé la justesse, les notions imposées par nos aînés »*

---

<sup>48</sup> Ibid.

### III. 3.2. Le surréalisme

Le surréalisme est un mouvement de l'art moderne qui a particulièrement touché dès son émergence le cinéma, l'art pictural et la littérature. C'est un courant révolutionnaire né dans les années 20, quand l'écrivain et théoricien André Breton décide de se séparer définitivement du mouvement dada, venu comme une réaction contre la première guerre mondiale et les conventions de l'époque. En 1922, Breton rompt avec Tristan Tzara et s'éloigne du Dadaïsme car il estimait qu'il lui manquait l'engagement.

André Breton, fondateur du mouvement reprend en 1919 le mot, créé par Apollinaire en 1917, en hommage à ce dernier qui venait de mourir, pour désigner « *le nouveau mouvement d'expression pure* » qu'ils venaient de découvrir et qui consiste à écrire, sans faire intervenir l'esprit critique ni le jugement.

Comme ce mot l'indique, le surréalisme, selon ses fondateurs, désigne la recherche d'une réalité plus vraie que celle que connue généralement par la société. C'est principalement une exaltation de la liberté et une révolte contre ce qui l'opprime. L'ennemi désigné n'est pas telle ou telle forme d'organisation politique, c'est la société dans son ensemble qui apparaît comme l'ennemi premier, dans la mesure où elle constitue le langage et impose à la spontanéité de l'individu les contraintes d'une raison limitée et étroite. Ainsi, le surréalisme avec à sa tête André Breton met l'accent sur : « *les tendances artistiques les plus vives de l'entre-deux-guerres qui contestent toutes les valeurs généralement admises. Il affirme l'indépendance de l'esprit qui repère le merveilleux partout* ». <sup>49</sup>Le surréalisme entend aussi réconcilier l'homme avec ses désirs, et donner la parole à l'inconscient et au rêve grâce au langage qui opère la fusion du soi et du monde.

Les sources du surréalisme sont nombreuses : l'exemple de l'aventure poétique de Rimbaud et Gérard de Nerval, la psychanalyse de Freud, tout le mouvement de libération et de contestation qui agite les arts depuis le début du siècle et qui culmine

---

<sup>49</sup>BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, op.cit.,p. 268.

sur le terrain littéraire avec le dadaïsme ainsi que la vague de pessimisme et d'amertume provoquée par les atrocités de la Première Guerre mondiale.

André Breton publie le premier Manifeste du surréalisme en 1924 dans lequel il livre une doctrine cohérente du mouvement, et le second en 1930. Il tend à réhabiliter, contre le langage et contre la raison, non seulement l'imagination mais aussi le rêve et tout ce que l'on considère d'ordinaire comme pathologique. Pour libérer l'inconscient, Breton préconise une « *écriture automatique* » qui s'exercerait sans le contrôle absolu de la volonté. Voici comment Breton définit le surréalisme dans le premier Manifeste :

*« Surréalisme, nom masculin : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'examiner, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »<sup>50</sup>*

En tant que courant révolutionnaire, Pierre Naville et Benjamin Péret ont créé la revue : *La Révolution surréaliste*, en 1924. Pour démontrer clairement la tendance politique du mouvement, ils décidèrent de modifier son nom pour « *Le Surréalisme au service de la révolution* », en 1930.

Le mouvement est illustré à ses débuts par Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernst, Benjamin Perret, pour ne citer que les noms principaux. Mais, bien vite, beaucoup de ceux-ci cèdent à la tentation politique « *soucieux de « changer le monde », d'aider l'humanité à se libérer de tout esclavage moral ou social.* »<sup>51</sup> Éluard, Aragon et quelques autres rejoignent le marxisme ; André Breton, conscient que cette doctrine, même si elle se veut révolutionnaire sur le plan politique, construit un ordre rationnel et exige la soumission de l'individu à une discipline stricte, les désavoue formellement et reste presque seul défenseur d'un surréalisme intransigeant, fidèle à ses exigences premières. Ce qui conduit à une multitude de querelles entre les écrivains surréalistes et André Breton.

<sup>50</sup>[https://pdfprof.com/PDF\\_Doc\\_Telecharger\\_Gratuits.php?q=-24PDF150179-manifeste+du+surr%C3%A9alisme+texte+int%C3%A9gral](https://pdfprof.com/PDF_Doc_Telecharger_Gratuits.php?q=-24PDF150179-manifeste+du+surr%C3%A9alisme+texte+int%C3%A9gral)

<sup>51</sup>DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006, p.118.

Ainsi, le groupe composé d'André Masson, Joan Miró, Michel Leiris et Antonin Artaud rejoignit Georges Bataille et la revue *Documents* puis qualifièrent le travail de Breton de « matérialisme vulgaire ».

Par contre, le groupe formé de Jacques Prévert, Marcel Duhamel et Yves Tanguy, quitte radicalement le mouvement. En 1929, la revue *Le Grand Jeu* est créée par le groupe de Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Roger Vailland et le peintre tchèque Joseph Sima, en opposition à Breton. En 1933, les surréalistes se rassemblent et participèrent à la revue *Minotaure*, fondée par l'éditeur Albert Skira. Ce n'est qu'en 1937 qu'André Breton en devint le rédacteur en chef.

Malgré l'éclatement précoce du mouvement, le surréalisme a fécondé tous les arts. Cependant, du moment qu'il rejette la raison et s'attache à l'image plus qu'au concept, son influence s'est exercée plus nettement sur la peinture avec notamment avec les tableaux de Salvador Dali et Max Ernst et sur le cinéma en l'occurrence l'œuvre cinématographique de Luis Buñuel) ainsi que sur la littérature. En 1969, trois ans après la mort d'André Breton, le mouvement touche à son terme, Jean Schuster annonce officiellement la fin de ce mouvement dans le quotidien *Le Monde*.

Le surréalisme se voulait libérateur de l'homme, le refaire, l'affranchir son esprit de toute tutelle (sociale, matérielle, espace, temps). Pour cela, il utilise l'écriture automatique, le rêve éveillé, des séances avec des médiums ainsi que l'intuition poétique qui joue un rôle important de la compréhension de la nature et le monde. Son objectif essentiel est de trouver un contact nouveau avec la vérité. Le surréalisme conçu par Breton apparaît comme « *un mode de connaissance totale qui, en libérant l'imagination, la pensée analogique et symbolique, permet un élargissement de la conscience.* »<sup>52</sup>

Ainsi, le surréalisme aura un impact magistral sur la poésie moderne qui sera une libération et une conquête du soi et du monde. Elle sera une aventure, une expérience unique et exceptionnelle. Elle aura l'ambition de créer des nouveaux liens entre l'homme et le monde aussi qu'entre l'homme et lui-même.

---

<sup>52</sup> ETERSTEIN Claude (Sous la direction de), *La littérature française de A à Z*, op.cit., p.67.

Le surréalisme est la dernière grande école poétique française, après lui, il n'ya plus d'écoles mais des groupes qui ne durent guère et n'apportent pas de doctrine. Ainsi, la poésie, au XX<sup>e</sup> siècle « *ne doit plus grand-chose aux écoles et aux mouvements. Chaque poète élabore un monde singulier qu'il sera le seul à explorer tout en lisant attentivement la production de ses confrères. C'est pourquoi chaque poète est en même temps créateur et critique* ». <sup>53</sup>

### III. 3.3. Extrait du Manifeste du Surréalisme d'André Breton (1924)<sup>54</sup>

Dans le premier Manifeste du surréalisme, qu'il fait paraître en 1924, Breton présente ainsi l'écriture automatique :

*« Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vivante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. »*

<sup>53</sup> BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, op.cit.,p. 268.

<sup>54</sup> [https://pdfprof.com/PDF\\_Doc\\_Telecharger\\_Gratuits.php?q=-24PDF150179-manifeste+du+surr%C3%A9alisme+texte+int%C3%A9gral](https://pdfprof.com/PDF_Doc_Telecharger_Gratuits.php?q=-24PDF150179-manifeste+du+surr%C3%A9alisme+texte+int%C3%A9gral)

### III. 4. Les poètes révolutionnaires

#### III. 4.1. Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire est né le 26 août 1880 à Rome d'une mère polonaise et d'un père italien. Son vrai nom est Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Waz-Kostrowicki. Il n'apprend le français qu'à l'âge de sept ans. En 1902, il s'installe à Paris et collabore à plusieurs journaux. Il se met à fréquenter le milieu artistique et se lie d'amitiés avec nombreux artistes qui les soutenaient dans leur parcours artistique comme les peintres Picasso et Braque. En 1907, il rencontre le peintre Marie Laurencin, avec qui il aura une liaison jusqu'en 1912. En avril 1913 paraît le recueil *Alcools*, qui rassemble les poèmes écrits depuis 1889. Son poème *Zone* a influencé le poète italien contemporain Carlo Bordini et le courant dit de *Poésie narrative*. Le recueil *Calligrammes* paraît en avril 1918.

A côté de son œuvre poétique, Apollinaire a écrit aussi des contes comme *L'Hérésiarque et Cie* (1902) et *L'Enchanteur pourrissant* (1904), en plus d'une pièce de théâtre *Les Mamelles de Tirésias* (1917) considérée comme un drame surréaliste. Victime de la grippe espagnole qui ravage Paris, Apollinaire meurt le 9 novembre 1918 à l'âge de 38 ans.

#### III. 4.2. Tristan Tzara

Tristan Tzara, de son vrai nom Samuel Rosenstock, est né en 1896 en Roumanie. En 1915, il quitte la Roumanie et s'installe à Zurich où, avec Hugo Ball, il fonde le Cabaret Voltaire qui édite une revue, *Dada*, à partir de juillet 1917. Jusqu'en 1921, il écrit plusieurs manifestes pour la scène (publiés en 1924 sous le titre *Sept manifestes Dada*), contre la guerre mais aussi contre la littérature et l'art tels qu'ils sont produits. Ses poèmes et ses sketches sont vite connus à Paris où il vient en 1920, accueilli notamment par André Breton. Mais, il s'en sépare dès 1921.

En 1931, il renoue pour un temps avec les surréalistes par son rapprochement avec le Parti communiste qu'il quitte d'ailleurs en 1956, quand les Soviétiques envahissent la Hongrie.

Passionné notamment par les anagrammes, il a conduit des recherches érudites sur les œuvres de Villon et de Rabelais. Il a également écrit de nombreuses études sur

la poésie (Corbière, Apollinaire, Éluard, Nazim Hikmet, Reverdy, etc.) et l'art contemporain (Arp, Klee, Ernst, Picasso, etc.). Il meurt à Paris en 1963.

### III. 4.3. André Breton

André Breton est né le 19 février 1896 à Tinchebray (Orne). Issu de la petite bourgeoisie parisienne, André Breton entame des études en médecine dès 1913. Cependant, dès sa jeunesse, il se passionne pour la poésie, notamment celle de Stéphane Mallarmé et de Paul Valéry. Après l'éclatement de la guerre, il fut affecté aux services de santé où il a fait la rencontre de Jacques Vaché, un soldat convalescent passionné de littérature qui a exercé sur lui une influence durable, en le tournant vers de nouvelles influences littéraires telles que Rimbaud ou Apollinaire.

En 1917, il fait la connaissance de Louis Aragon avec lequel il fonde et Philippe Soupault la revue *Littérature* en 1919, voulant faire ainsi du surréalisme une aventure collective qu'il concrétise par la publication avec Soupault du recueil de textes automatiques, *Les champs magnétiques* en 1920. Parmi ses œuvres les plus célèbres, des récits comme *Nadja* (1928), *L'Amour fou* (1937) et *Arcane 17* (1945) et des essais tels que *Les Vases communicants* (1932) et *Ode à Charles Fourier* (1947).

Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, Breton s'exile à New York, où il regroupe ses amis autour de la revue *VVV*. De retour à Paris en 1946, il s'efforcera de maintenir en vie le mouvement surréaliste mais sans pouvoir lui rendre son éclat d'avant-guerre. Il meurt à Paris le 28 septembre 1966.

### III. 4.4. Louis Aragon

Louis Aragon est né le 3 mars 1897 à Neuilly. Après des études à Neuilly-sur-Seine, il entame des études de médecine, et rencontre André Breton lors de sa deuxième année avec lequel il crée la revue *Littérature* en 1917. Il commence alors à écrire ses premiers poèmes, avant d'être mobilisé sur le front des Ardennes en tant que brancardier lors de la Première Guerre mondiale. Marqué par l'enfer de la guerre, il commence à écrire son premier roman dans les tranchées. Louis Aragon reste mobilisé pendant encore deux ans, avant de rentrer à Paris en 1920. Il accompagne le mouvement de dada et les surréalistes à partir

de 1924 avec lesquels il s'engage en 1927 dans le parti communiste, mais il rompt bientôt avec eux après son adhésion à ce parti.

Parmi les plus célèbres œuvres d'Aragon, nous trouvons : *Feu de joie* (1920), *Le crève-cœur* (1941), *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Elsa* (1959) et *Le Fou d'Elsa* (1963) en hommage à sa femme Elsa Triolet, en plus des proses et des romans tels que : *Anicet* (1920), *Le paysan de Paris* (1926), *La Semaine saine* (1958), *Les Beaux Quartiers* (1936). Louis Aragon décède le 24 décembre 1982 à Saint-Arnoult-en-Yvelines.

### III. 4. 5. *Sous le pont Mirabeau* d'Apollinaire<sup>55</sup> : extrait et analyse

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours  
Faut-il qu'il m'en souvienn  
La joie venait toujours après la peine  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure  
Les mains dans les mains restons face à face  
Tandis que sous  
Le pont de nos bras passe  
Des éternels regards l'onde si lasse  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure  
L'amour s'en va comme cette eau courante  
L'amour s'en va  
Comme la vie est lente  
Et comme l'Espérance est violente  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure  
Passent les jours et passent les semaines  
Ni temps passé  
Ni les amours reviennent*

<sup>55</sup> [http://www.toutelapoesie.com/poemes/apollinaire/le\\_pont\\_mirabeau.htm](http://www.toutelapoesie.com/poemes/apollinaire/le_pont_mirabeau.htm)

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

*Vienne la nuit sonne l'heure*

*Les jours s'en vont je demeure*

**Guillaume Apollinaire, *Le Pont Mirabeau* (1880 - 1918)**

### ❖ Analyse

Le poème *Le Pont Mirabeau* est un extrait du recueil *Alcools* paru en 1913. Ce recueil est le manifeste de la poésie moderne. Il est écrit en vers libres qui gardent la rime et l'assonance. La ponctuation a disparu, permettant une multiplicité d'interprétations, notamment dans *Le Pont Mirabeau*. Dans ce dernier, Apollinaire y fait allusion à sa rupture avec Marie Laurencin, une peintre cubiste avec qui il eut une liaison, et au-delà évoque la fuite du temps semblable à l'eau qui s'en va. Dans *Alcools*, il a souvent chanté l'amour mais *Le Pont Mirabeau* reste le chant le plus célèbre. Il est à lire comme un chant larmoyant et mélancolique. Apollinaire y évoque l'amour soumis au temps, ainsi qu'une rêverie. Ce poème exprime aussi une mystérieuse permanence.

Le poème s'articule autour de l'expression des sentiments personnels et le thème de la fuite du temps. Pour mettre en avant l'idée forte de la poésie, Apollinaire donne à son poème une forme particulière, une métrique des vers, des strophes et des rimes bien choisies. Il y a une opposition entre la métaphore du pont et l'écoulement de l'eau, il y a une nette coupure entre le temps qui file et l'immobilité bien mise en avant du fait de l'absence de ponctuation.

*Le pont Mirabeau* d'Apollinaire est donc un poème original qui reprend un thème conventionnel dans une structure où les termes, les sonorités et la disposition des mots forment des correspondances. Seule la peine de l'auteur semble demeurer face au temps qui passe.

❖ Exemples de Calligrammes d'Apollinaire

jeunes filles  
 MAIS  
 près d'un  
 jet d'eau qui  
 pleure et qui prie  
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de n'importe  
 O mes amis partis en guerre ?  
 Jaillissent vers le firmament  
 Et vos regards en l'eau dormante  
 Meurent mélancoliquement  
 Où sont-ils Braque et Max Jacob  
 Derain aux yeux gris comme la  
 Où sont Raynal Billy Dalize  
 Dont les noms se mélancolisent  
 Comme des pas dans une église  
 Où est Cremnitz qui s'engagea  
 peut-être sont-ils morts déjà  
 De souvenirs mon âme est pleine  
 et deau pleure sur ma peine

Reconnais-toi  
 Cette adorable personne c'est toi  
 sous le grand  
 vitrail  
 de la  
 cathédrale  
 de  
 la  
 ville  
 de  
 la  
 France  
 qui  
 est  
 un  
 peu  
 plus  
 bas  
 c'est  
 ton  
 cœur  
 qui  
 bat

G. APOLLINAIRE 1915



*CHAPITRE IV :*

*LE THEATRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN*

Depuis la Renaissance, le théâtre avait le souci de reconstruire scrupuleusement la réalité. Cependant le réalisme qui atteignait son sommet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, engendre une réaction antiréaliste, à l'instar du roman d'ailleurs. Le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle qui semble être à la recherche d'un renouvellement, autrement dit, un nouveau souffle et un nouveau sens, subit des changements à un rythme frénétique. Puisant ans l'ensemble des tendances artistiques, le XX<sup>e</sup> siècle manifeste une créativité créatrice absolument inédite qui trouve son apogée avec après la seconde guerre mondiale sous l'égide du théâtre de l'absurde qui consacre le renouveau du théâtre français.

#### **IV.1. Situation du théâtre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle**

Au moment où la peinture et l'art abstrait se trouvent au sommet de l'impressionnisme, le réalisme qui domine l'ensemble du théâtre du début du siècle se voit lui aussi fortement contesté. L'attaque se fait sur deux fronts bien distincts : le premier front estime que le naturalisme se limite à une reconstitution étroite de la réalité et qu'il existe une vérité plus profonde à retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient, puisant dans la psychanalyse naissante et particulièrement à la mode sa source de légitimation de ses arguments.

Quant au second, il reproche au théâtre d'avoir perdu tout contact avec ses origines et d'être réduit à la fonction de divertissement tel que « le théâtre de boulevard ». Ce dernier se joue surtout dans les boulevards et qui met en scène des situations cocasses où dominent les adultères et les quiproquos comme *L'Habit vert* de René de Flers et Gustave Arman de Caillavet (1913), *La paix chez soi* (1903) de Georges Courteline, *La puce à l'oreille* (1907) de George Feydeau, *Mon père avait raison* (1919) de Sacha Guitry et *La fleur des pois* (1932) d'Edouard Bourdet. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs la tradition du théâtre de boulevard de se perpétuer après 1945, avec notamment André Roussin, *La petite Hutte* (1947), *La Mamma* (1957), Jaques Deval, *Ce soir à Samarcande* (1950) et Francise Dorin, *Un sale égoïste* (1970).

Dans une autre optique, et dans le souci de proposer une alternative au théâtre réaliste, certains considéraient que le naturalisme reconstituait fidèlement la réalité et qu'il existe une vérité plus profonde à retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient.

Cette avant-garde essaya de rétablir le théâtre par le recours au symbole, à l'abstraction et au rituel.

Ainsi, des auteurs proposèrent une réactualisation de thèmes historiques ou mythiques, comme Jean Cocteau, *Orphée* (1926), *La machine infernale*, (1934), Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), Jean Anouilh, *Eurydice* (1942), Henry de Montherlant, *La Reine morte* (1942), *Antigone* (1944), Jean-Paul Sartre *Les mouches* (1943).

Il est à signaler que les œuvres théâtrales de Giraudoux et d'Anouilh ont marqué le théâtre du début du XX<sup>e</sup> siècle par leur appropriation de la culture grecque chacun à sa manière. Tandis que Giraudoux : « *A la violence des peuples du Nord, il répond en proposant les valeurs de la civilisation méditerranéenne. Contre la ville moderne, il évoque le monde des villages et essaie de ressusciter le cadre étroit et rassurant des sociétés antiques* », <sup>56</sup> opposant ainsi l'homme éternel à l'homme historique dans une vision plutôt légère et optimiste, Anouilh, de son côté, offre une image tragique de la société, son pessimisme le conduit à considérer l'histoire comme « *une dégradation des valeurs. L'exigence de pureté n'est donc qu'une survivance rejetée par un monde qui s'éloigne irréversiblement de l'idéal.* » <sup>57</sup>

L'œuvre de Paul Claudel, quant à elle, est marquée par une double influence : la foi catholique et le symbolisme. Il reçut surtout l'influence de Rimbaud qui eut sur lui « une action le symbolisme. Il fréquente les « mardis » de Mallarmé et noue des amitiés avec les écrivains marquants de l'époque. Dieu devient le principe unique, sans lequel le monde perdrait tout son sens. Refusant l'analyse psychologique, Claudel s'emploie avant tout à porter un témoignage religieux et un accomplissement catholique affirmant la prééminence du verbe divin.

Le christianisme de Claudel est à la mesure de son inspiration. Le conquérant des Indes, don Rodrigue de Manacor, devra finir sa vie comme un esclave méprisé, qui ne parle plus et ne comprend plus la langue des hommes. Claudel, dans cette pièce est animé :

<sup>56</sup> ROMMERU Claude, *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire*, op.cit, p.243.

<sup>57</sup> Ibid., p.246.

*« par une volonté de totalité et d'universalité. Les lieux évoqués sont multiples. Le goût de l'auteur pour le mélange du grotesque et du sublime donne l'illusion d'une vie d'débordante. Mais l'œuvre reste avant tout d'inspiration chrétienne (...) le monde entier est lié à la vierge et l'auteur a d'abord pour objet d'évoquer l'immensité de l'action divine. »<sup>58</sup>*

De son côté, Antonin Artaud apporte du nouveau avec son recueil d'essais *le Théâtre et son double*. Selon Artaud, la société était malade et avait besoin d'être guérie. Refusant le drame psychologique, il accueillait l'avènement d'un théâtre à tendance spirituelle, communautaire, pour favoriser cette guérison.

Le concept de « théâtre pur » qu'il entendait mettre en œuvre avait pour but, dans son esprit, de détruire les formes anciennes et de permettre la naissance d'une vie régénérée. Antonin Artaud, avec son « théâtre pur », entend créer l'étonnement et la surprise afin de provoquer le spectateur : *« le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès »*. Il baptise avec Roger Vitrac en 1926 *Théâtre Alfred- Jarry* leur groupement dramatique en souvenir de l'auteur d'*Ubu roi* (1896). L'irrationnel surgit dans un décor réduit au minimum, « toile pas peinte » ou jeux de lumière.

Antonin Artaud voulait remettre en cause la dramaturgie occidentale qui a assujéti le théâtre au texte, qui selon lui, le détournait de son origine sacrée. Il voulait inventer un langage spécifiquement théâtral, indépendant de la parole qui se manifeste dans le gestuel, la musique, la danse, la mimique, l'intonation et le décor. Il s'agissait de minimiser ou éliminer le discours pour lui substituer de simples sons et mouvements. Il s'inspira du théâtre oriental et des rites primitifs, car il conçoit le théâtre comme : *« « spectacle total » capable d'ébranler le cœur, le corps et les nerfs du spectateur, et de le faire rentrer en contact avec les forces primitives du monde. »<sup>59</sup>* Il invita donc à une rénovation du langage théâtral, qu'il appela « théâtre de la cruauté ». Deux concepts de la cruauté coexistent dans la pensée d'Artaud : la cruauté physique qui blesse les corps et fait culer le sang et la cruauté métaphysique qui blesse les âmes et laisse en elles de profondes traces. Pour lui :

*« il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en*

<sup>58</sup> BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, op.cit., p. 279.

<sup>59</sup> ETERSTEIN Claude (Sous la direction de), *La littérature française de A à Z*, op.cit., p.28.

*sciant ns anatomies personnelles, u tels des empereurs assyriens, en nous adressons par la poste des sacs pleins d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpées, mais de celle, beaucoup plus terrible et nécessaire, que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait d'abord pour nous apprendre cela. »<sup>60</sup>*

Les théories d'Artaud ont joué un rôle crucial dans l'évolution du théâtre contemporain, elles sont même considérées comme les bases qui ont fécondé le théâtre européen contemporain. En plus, sa poésie est encensée chaque année. Un prix porte même son nom : le prix Antonin Artaud, remis à l'occasion des Journées de la Poésie de Rodez, ville de son dernier internement.

De Roger Blin à Ariane Mnouchkine, en passant par les improvisations du *Living Theatre* et de Jerzy Grotowski dans les années 70, nombreux sont les metteurs en scène dont le travail a été influencé par le « théâtre de la cruauté » et d'Artaud :

*« La dette envers Artaud est très grande chez la plupart des dramaturges modernes, chez qui s'est développé le goût pour un théâtre d'images, un message essentiellement visuel, accordant à la parole une place secondaire. Sont aussi ses héritiers tous ceux qui vivent le théâtre comme une expérience privilégiée, dans laquelle, en de rares moments d'exception, se manifeste quelque chose qui est de l'ordre de la transcendance. »<sup>61</sup>*

Sans oublier de citer aussi que dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, d'autres mouvements, comme le dadaïsme et le surréalisme, s'introduisent au domaine du théâtre, à travers les pièces de Guillaume Apollinaire (*Les Mamelles de Tirésias*) ou de Roger Vitrac (*Victor ou les Enfants au pouvoir*) et qui apportèrent à leur manière leur *grain de sel* au théâtre.

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

## IV. 2. Le théâtre de l'après- guerre : le théâtre populaire

Le renouvellement du théâtre après la seconde guerre mondiale a été fait particulièrement avec Jean Vilar qui a créé le Théâtre national populaire (TNP) qui devient une sorte de révolution théâtrale, en lui donnant une nouvelle dimension en visant un nouveau public : des étudiants, des membres d'associations ouvrières, etc. Vilar voulait ainsi : « *réformer, renouveler, brusquer dans ses traditions et conquérir le public* »<sup>62</sup>. C'est en 1947, au Festival d'Avignon que Jean Vilar a commencé ses expériences sur l'art dramatique qui se manifestent essentiellement dans la mise en scène d'un décor en plein air où acteurs et public en font partie.

Jean Vilar poursuit la popularisation du théâtre en s'installant à Paris dans la spacieuse salle du palais de Chaillot qui la transforme en faisant construire une scène basse qui s'avance dans la salle pour être en rapport direct avec le public et établir avec lui un contact des plus étroits. Sans ambition résidait dans le fait de faire « vulgariser » le théâtre et conquérir un nouveau public. Pour pouvoir la réaliser, il s'est attelé à un vaste projet de rencontres d'étudiants, des débats, des lectures aux ouvriers dans les usines afin d'associer ce public à l'aventure de son théâtre.

Il défendra tout au long de son parcours non seulement l'idée, mais la mise en œuvre, du théâtre populaire. Plaçant résolument le public au cœur de la création artistique, il affirmait que le théâtre devait être un service public. Cependant, le texte reste l'élément essentiel de ce théâtre qui met à son service le décor, les acteurs et les lumières.

Le renouvellement du théâtre se fait donc au niveau de la mise en scène qui accorde une importance nouvelle au metteur en scène qui devient un personnage aussi important que l'auteur de la pièce de théâtre aux yeux des spectateurs. Cette œuvre de collaboration va se perpétuer et trouver son apogée particulièrement dans le théâtre contemporain marqué par le sceau du metteur en scène.

De surcroît, d'autres auteurs dramatiques défendent un théâtre engagé, issu directement des épreuves de la guerre, à plus ou moins forte résonance politique ou

---

<sup>62</sup> VANBERGEN, P., op.cit., p.152.

humaniste. Parmi eux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Montherlant qui prônent un théâtre de philosophes.

### **IV.3. Dramaturges innovateurs**

#### **IV.3.1. Jean Anouilh**

Jean-Marie-Lucien-Pierre Anouilh est né le 23 juin 1910 à Bordeaux. Dès l'âge de 13 ans, il se découvre une passion pour le théâtre. De 1929 à 1930, il devient secrétaire général de la comédie des Champs-Élysées, ce qui lui permet de mettre un premier pied dans le milieu. Il emménage à Paris où il commence alors à écrire ses premières œuvres. *Humulus le muet* est un premier échec en 1929. *L'Hermine*, qui est présenté au théâtre en 1932, semble remporter un plus grand succès. Un an plus tard, *Mandarine* ne convainc pas, tout comme *Y'avait un prisonnier* (1935).

Durant ces années, Jean Anouilh (travaille sur d'autres œuvres, en attendant la gloire. Cette dernière va surgir grâce à Georges Pitoëff, directeur du théâtre des Mathurins. Pitoëff va accepter de mettre en scène et de jouer le premier grand succès d'Anouilh : *Le voyageur sans bagage*. Ses nouvelles pièces *La Sauvage* et *Le Bal des voleurs* enchantent également la critique. Anouilh profite de sa popularité pour créer ses deux pièces : *Eurydice* (1941) et *Antigone* (1944). Il est décédé le 3 octobre 1987 à Lausanne en Suisse.

#### **IV.3.2. Jean Giraudoux**

Hippolyte Jean Giraudoux est un écrivain et diplomate français né le 29 octobre 1882 à Bellac dans la Haute-Vienne. Il mène de front une carrière diplomatique et littéraire. Son œuvre frappe par sa diversité : essais, critiques, romans. Mais il s'impose plutôt au théâtre dès sa première pièce, *Siegfried* (1928), et son succès se confirme avec *Amphitryon 38* (1929) et *Intermezzo* (1933).

Son écriture théâtrale se caractérise par une extrême littéarité et la volonté de montrer l'artificialité des conceptions classiques. Avec la montée du totalitarisme en Europe, l'univers de ses pièces se teinte d'angoisse : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937), *Ondine* (1939). Nommé commissaire à l'Information en 1939, il démissionne en 1940 pour se consacrer à la littérature. Inspiré par les mythes

antiques, Jean Giraudoux mêle les grands thèmes classiques aux inquiétudes modernes dans un univers précieux, fait d'humour et de fantaisie. Il meurt le 31 janvier 1944 à Paris.

#### **IV.3.3. Jean Vilar**

Jean Vilar est né le 25 mars 1912 à Sète. En 1932, il assiste à une répétition de *Richard III* au Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin. C'est pour lui la révélation de sa passion pour le théâtre. En 1941, il rencontre André Clavé qui l'invite à rejoindre sa troupe La Roulotte. Deux ans plus tard, il crée sa propre troupe *La Compagnie des Sept* en 1943. Sa première pièce de théâtre *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot, jouée en 1945 au Théâtre du Vieux Colombier fut un succès. Du 4 au 10 septembre 1947, il présente trois créations à la « Semaine d'Art Dramatique » d'Avignon.

En août 1951, il fut nommé directeur du Théâtre National Populaire TNP où il présente la même année *Le Cid* de Corneille et *Mère Courage* de Brecht. Dès lors, « La Semaine d'Art Dramatique » devient le Festival d'Avignon en 1954. En dépit du succès de ses pièces, il refuse de renouveler son mandat de directeur du TNP en 1963. Il meurt le 28 mai 1971 à Sète.

#### **IV.3.4. Antonin Artaud**

Antonin Artaud, de son vrai nom Antoine Marie Joseph Artaud est né le 4 Septembre en 1896. Inventeur du concept du « théâtre de la cruauté » exprimé dans *Le Théâtre et son double* (1938), Artaud aura tenté de transformer de fond en comble ces différents genres littéraires. Par la poésie, la mise en scène, la drogue, les pèlerinages, le dessin et la radio, chacune de ces activités a été un outil entre ses mains « *un moyen pour atteindre un peu de la réalité qui le fuit* » selon ses termes. Souffrant de maux de tête chroniques depuis son adolescence, qu'il combattra par de constantes injections de médicaments diverses, la présence de la douleur influera sur ses relations comme sur sa création. Il sera interné en asile près de neuf années durant, subissant de fréquentes séries d'électrochocs.

En 1920, Antonin Artaud, se portant mieux, s'installe à Paris. Il veut devenir à la fois poète, comédien et dessinateur. De ce fait, il envoie son premier recueil de

poésie *TricTrac du Ciel* (publié en 1923) à Jacques Rivière, directeur de la Nouvelle Revue Française (NRF) qui le refuse le manuscrit. Cependant, de ce refus, découle une fameuse correspondance entre les deux hommes qui se résulte par la publication de Rivière de ces lettres dans la NRF. Les débuts de la période parisienne marquent également pour Antonin Artaud sa rencontre avec le mouvement des surréalistes, dont il devient même le directeur à la Centrale du bureau des recherches.

Il écrit également des scénarii de films ainsi que des poèmes en prose. Plusieurs de ses textes sont publiés dans *La révolution surréaliste*. Déçu par le théâtre qui ne lui propose que de petits rôles, Artaud se dirige vers le cinéma mais n'eut pas de véritable succès. Atteint d'un cancer diagnostiqué trop tard, Antonin Artaud meurt le 4 mars 1948.

#### **IV.3.5. *Antigone* d'Anouilh : extrait et analyse**

*Antigone, murmure, le regard perdu*

*Le bonheur...*

*Créon, a un peu honte soudain.*

*Un pauvre mot, hein ?*

*Antigone, doucement.*

*Quel sera-t-il, mon bonheur ? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone ?*

*Quelle pauvreté faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents, son petit lambeau de bonheur ? Dites, à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre ? Qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard ?*

*Créon, hausse les épaules*

*Tu es folle, tais-toi.*

*Antigone*

*Non, je ne me tairai pas ! Je veux savoir comment je m'y prendrais, moi aussi, pour être heureuse.*

*Tout de suite, puisque c'est tout de suite qu'il faut choisir. Vous dites que c'est si beau la vie. Je veux savoir comment je m'y prendrai pour vivre.*

*Créon*

*Tu aime Hémon ?*

*Antigone*

*Oui, j'aime Hémon. J'aime un Hémon dur et jeune ; un Hémon exigeant et fidèle, comme moi.*

*Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, si Hémon ne doit plus pâlir quand je pâlis, s'il ne doit plus me croire morte quand je suis en retard de cinq minutes, s'il ne doit plus se sentir seul au monde et me détester quand je ris sans qu'il sache pourquoi, s'il doit devenir près de moi le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire « oui » lui aussi, alors je n'aime plus Hémon !*

*Créon*

*Tu ne sais plus ce que tu dis. Tait- toi*

*Antigone*

*Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle e trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre (Elle rit) Ah je ris, Créon, je ris parce que je te vois à quinze ans, tout d'un coup ! C'est le même air d'impuissance et de croire qu'on peut tout. La vie t'a seulement ajouté tous ces petits plis sur le visage et cette graisse autour de toi.*

*Créon, la secoue*

*Te tairas-tu, enfin ?*

*Antigone*

*Pourquoi veux-tu me faire taire ? Parce que tu sais que j'ai raison ? Tu crois que je ne lis pas dans tes yeux que tu le sais ? Tu sais que j'ai raison, mais tu ne l'avoueras jamais parce que tu es en train de défendre ton bonheur en ce moment comme un os.*

*Créon*

*Le tien et le mien, oui, imbécile !*

*Antigone*

*Vous me dégoutez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et cette petite chance pour tous les jours, si on n'est pas trop exigeant. Moi, je veux tout, tout de suite, et que ce soit entier ou alors je refuse ! Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite ou mourir.*

*Créon*

*Allez, commence, commence, comme ton père !*

*Antigone*

*Comme mon père, oui ! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent, votre espoir, votre sale espoir !*

**Jean Anouilh, *Antigone*, 1944.**

*Antigone* d'Anouilh est une pièce de Jean Anouilh montée pour la première fois au théâtre de l'Atelier à Paris le 4 Février 1944, pendant l'occupation allemande. Elle est inspirée du mythe antique, rompant avec la tradition de la tragédie grecque de *L'Antigone* de Sophocle.

Quand il écrit *Antigone*, Anouilh se base sur deux tragédies de Sophocle: *Oedipe Roi*, et surtout *Antigone* qu'il réécrit complètement pour lui donner un sens moderne. *Antigone* est la fille d'Œdipe et de Jocaste, souverains de Thèbes. Après le suicide de Jocaste et l'exil d'Œdipe, les deux frères d'Antigone, Étéocle et Polynice se sont entre-tués pour le trône de Thèbes. Créon, frère de Jocaste est à ce titre le nouveau roi a décidé de n'offrir de sépulture qu'à Étéocle et non à Polynice, qualifié de dévoyé et de traître. Il avertit par un édit que quiconque osera enterrer le corps du renégat sera puni de mort.

Personne n'ose braver l'interdit et le cadavre de Polynice est abandonné au soleil et aux charognards. Malgré l'interdiction de son oncle, Antigone refuse de se y conformer, la considérant comme injuste, elle se rend plusieurs fois auprès du corps de son frère et tente de le recouvrir avec de la terre. Antigone est prise sur le fait par les gardes du roi. Créon, par son affection pour sa nièce, fiancée à son fils Hémon, essaye en vain de convaincre Antigone de revenir sur sa décision. Créon est obligé d'appliquer la sentence de mort à Antigone, celle-ci est condamnée à être enterrée vivante. Mais au moment où le tombeau va être scellé, Créon apprend que son fils, Hémon s'est laissé enfermer auprès d'Antigone. Lorsque l'on rouvre le tombeau, Antigone s'est pendue avec sa ceinture et Hémon, crachant au visage de son père, s'ouvre le ventre avec son épée. Désespérée par la disparition du fils qu'elle adorait, Eurydice, la femme de Créon, se tranche la gorge.

#### IV.4. Le théâtre de l'absurde ou le nouveau théâtre

Le théâtre de l'absurde ou le nouveau théâtre a été créé par un certain nombre d'auteurs dramatiques qui, dans les années 50, rejettent la dramaturgie antérieure. A la différence des romanciers du Nouveau roman, ils ne constituaient pas un groupe et ne procèdent pas à faire connaître ce nouveau théâtre à travers des ouvrages théoriques à l'instar d'Allain Robbe-Grillet et Jean Ricardeau. Seul Ionesco théoriser sur cette dramaturgie nouvelle dans *Notes et contre notes* en 1956.

Ce théâtre est rendu célèbre par trois auteurs étrangers. Il s'agit de : le Roumain Eugène Ionesco et ses célèbres pièces de théâtre *La Cantatrice chauve* (1951), *Rhinocéros* (1959) et par l'Irlandais Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952) ainsi que le Russe Arthur Adamov avec notamment *L'invasion* (1950) et *Le professeur Taranne* (1953). Il semble que « leur recul par rapport à la langue française leur a donné une perception aiguë de l'incommunicabilité entre les êtres, qui fait le tragique de la modernité occidentale. »<sup>63</sup>

La plupart d'entre eux sont venus à la scène tardivement, après une expérience de romancier (c'est le cas de Jean Genet, Robert Pinget, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute), ou de poète (comme Romain Weingarten, Jean Tardieu, George Schéhadé, Jean Vauthier) qui a marqué leur écriture pour le théâtre. Ils étaient tous servis par les jeunes metteurs en scène d'alors, Barrault, Blin, Mauclair, Sarreau, etc.

Le théâtre de l'absurde marque une nette rupture avec le théâtre traditionnel. Il traite du vide de l'existence, de la difficulté à communiquer. En général, il n'y a pas vraiment d'intrigue dans la pièce, pas de logique dans le dialogue des personnages. Le langage n'est plus un moyen de communication, mais il exprime le vide de la pensée et la solitude des personnages, donc de l'être humain. Il réduit les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible. Ainsi, ces dramaturges nourris de Freud et des phénoménologues :

*« mettent en scène un personnage profondément divisé, désorienté dans le temps comme dans l'espace, image du désarroi de l'homme qui n'a plus aucun repère dans le monde moderne. Comme le langage est pour eux objet de suspicion, ils*

<sup>63</sup>DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006, p.128.

*tentent de saisir leur personnage autrement que par le discours, dans son corps. »*<sup>64</sup>

Le théâtre de l'absurde tend à supprimer tout déterminisme logique, à nier le pouvoir de communication du langage pour le restreindre à une fonction purement ludique car il est impropre à la peinture de la réalité. En effet, « *Il s'installe dans l'irréel. Contrairement au théâtre ancien qui puisait dans l'histoire, la mythologie ou l'actualité, c'est-à-dire dans des données préexistantes. (...) Au lieu d'emprunter au réel, il confère une réalité sensible à l'imaginaire et à l'invisible.* »<sup>65</sup>

Les dramaturges de l'absurde sont considérés comme les successeurs spirituels d'Alfred Jarry, des dadaïstes et des surréalistes, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, c'est qu'en tant :

*« Héritiers de Jarry et des surréalistes, ces nouveaux dramaturges cultivent l'insolite. La scène n'est plus censée, pour eux, reproduire le réel, mais figurer la fantasmagorie. Ils critiquent le théâtre engagé, trop rationnel. Introduisant l'incohérence au sein du langage, ils mettent en doute sa fonction de communication. »*<sup>66</sup>

*La Cantatrice chauve*, première pièce d'Ionesco, jouée en 1950, est, de ce point de vue, exemplaire, étant donné qu'elle fait l'éloge de la dramaturgie dans laquelle le non-sens et le grotesque s'entremêlent dans une vision du monde particulière satirique et métaphysique.

La critique a parlé de « théâtre d'avant-garde », de « théâtre de années 50 », de « théâtre de l'absurde », terme désavoué par Ionesco et par Adamov qui récusent toute appartenance à l'existentialisme bien que son art réside dans le grossissement des procédés dramatiques. Il s'agit, comme l'observe l'auteur, de rendre les ficelles « *plus visibles encore, délibérément évidentes* », d'« *aller au fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon* »<sup>67</sup>, comme par exemple dans *La Cantatrice chauve* :

---

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> ROMMERU Claude, *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire*, op.cit, p.185.

<sup>66</sup> GARDE –TAMINE Joëlle, HUBERT Marie Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2002, p.137.

<sup>67</sup> BOISDEFRE DE Pierre, *Les écrivains français d'Aujourd'hui*, op.cit, 115.

« *Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais, etc.* ».

C'est Beckett, avec *son cortège d'éclopés*, qui est allé le plus loin dans cette voie. Le succès, à la télévision, de *Tous ceux qui tombent* (1962), celui, au Théâtre de France, d'*Oh ! Les beaux jours* (1963), montrent que le public ne boude plus ce dramaturge terrifiant, aux bouffées comiques inattendues. Cependant, c'est le succès de son œuvre la plus célèbre, *Godot* qui le consacre en tant qu'une figure révolutionnaire du théâtre français. Elle fut « *rapidement traduite dans la plupart des langues européennes et sa version anglaise, que Beckett intitula Waiting for Godot, fut abondamment représentée dans tout le monde anglo-saxon.* »<sup>68</sup>

Ainsi, à l'instar de Beckett, Adamov pose l'anxiété et la terreur au début de ses pièces. Il oppose au théâtre descriptif, rhétorique ou lyrique, une dramaturgie fondée sur la litote et le symbole. Un décor volontairement pauvre, une situation volontairement simple lui suffisent pour mettre en scène la solitude humaine.

Sa pièce de théâtre *Le Ping-Pong* (1955) met en scène deux vieillards, Arthur et Victor qui sont fascinés par un billard électrique. Ils vont consacrer toutes forces et leur intelligence au service de cet objet dérisoire et mécanique, et du coup, leur vie est dominée par l'absurdité issue de la disproportion entre leur frénésie et la veine mesquinerie de leur « idéal ».

La parodie domine dans certains passages d'Ionesco. Plus généralement, la parodie élargit de faille entre le théâtre et la vie : l'homme, vidé de son humanité, est transformé en objet. Sous cette dérision, c'est un certain tragique qui transparait : « *rien n'est plus drôle que le malheur* », dit un personnage de *Fin de partie* (1957) de Beckett. Le monstre sacré à démystifier, c'est l'homme lui-même, englué dans l'attente stérile, un matériau brut qui n'accepte aucune interprétation d'ordre

<sup>68</sup> [https://francearchives.fr/fr/pages\\_histoire/38967](https://francearchives.fr/fr/pages_histoire/38967)

psychologique. Les héros de Ionesco, prisonniers de leur passé et confrontés à un monde absurde, apparaissent radicalement seuls. Bérenger, dans *Tueurs sans gages* (1957), défend une morale de l'individu contre une société qui le nie.

Dans *Rhinocéros* (1958), le même Bérenger se heurte au conformisme social. Ionesco désavoue toute espérance et conclut à l'absurdité de la condition humaine, quelle que soit l'entreprise dans laquelle elle s'est engagée. L'individu est dominé par l'angoisse et la mort dans *Le roi se meurt* (1962), le personnage oscille entre le refus de la mort et le désespoir final. L'humeur vire rapidement au drame ou à la tragédie comme dans *A la fin des chaises* (1952) où l'auteur fait apparaître un orateur muet, incapable de délivrer le message qu'on est en droit d'attendre de lui. Ainsi, le théâtre d'Ionesco décline toute étiquette classique comme remarquait avec justesse Jacques Lemarchand à son propos: « *Théâtre de cape et d'épée, illogique comme l'est Fantomas, invraisemblable comme l'est l'Ile au Trésor, aussi irrationnel que les Trois Mousquetaires* ». <sup>69</sup>

En somme, le théâtre de l'absurde, bien que caractérisé par l'absence de l'intrigue et du ressort dramatique et se fondant sur l'étrangeté des situations et des personnages, apparaisse comme le reflet du tragique de la condition humaine et le signe d'une profonde angoisse existentielle, ressentis d'une façon douloureuse par les spectateurs. Ce qui a particulièrement participé à son succès auprès du public dont l'attention n'est jamais détournée de la scène, où pourtant aucune véritable intrigue est jouée.

---

<sup>69</sup> BOISDEFRE DE Pierre, *Les écrivains français d'Aujourd'hui*, op.cit, p.115.

## IV.5. Dramaturges de l'absurde

### IV.5.1. Samuel Beckett

Samuel Beckett est né le 13 avril 1906 à Dublin en Irlande dans une famille bourgeoise protestante. Il étudie très tôt le français. Une voie qu'il poursuit quand il entame des études de langues, (français, italien et anglais) au Trinity College de Dublin, en 1923. Il obtient son diplôme et est nommé lecteur d'anglais à l'ENS de Paris, en 1928. À cette époque, il rencontre l'écrivain James Joyce, avec qui il se lie d'amitié. Influencé par ce dernier, il écrit son premier essai en 1929, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. L'année suivante, il est de retour à Dublin où il poursuit ses études et occupe le poste d'assistant en langue française. Après avoir décroché un diplôme de master de lettres, il quitte l'université en 1931 pour voyager en Europe. Il rentre à Dublin en 1932.

Son premier recueil de nouvelles est publié, mais censuré en Irlande. Il commence alors la rédaction de son livre *Murphy*. Après 36 refus, l'auteur réussit enfin à le publier chez les éditions Bordas, en 1947. Ce qui pousse Samuel Beckett à prendre la décision de rédiger ses textes en français. Il écrit la trilogie *Molloy*, *Malone Meurt* et *L'Innommable* à la fin des années 1940. À la même période, il écrit *En attendant Godot* qui remporte un énorme succès après sa mise en scène en 1953. Ce qui conduit l'écrivain à se transformer en dramaturge, écrivant plusieurs pièces de théâtres dont *Fin de partie* (1957).

En 1969, Samuel Beckett, reçoit le prix Nobel de Littérature. Atteint de la maladie de Parkinson, il meurt dans une maison de retraite à Paris, le 22 décembre 1989.

### IV. 5.2. Arthur Adamov

Arthur Adamov est né le 23 août 1908 à Kislovodsk. Il est d'origine russo-arménienne. Arthur Adamov émigre en 1924 à Paris où il crée toute son œuvre, tant autobiographique que dramatique, en français. Une dizaine d'années après avoir écrit *L'Aveu* (1938), essai autobiographique publié en 1945 et salué par Artaud comme un chef-d'œuvre car l'écrivain s'y met à nu, livrant ses obsessions les plus intimes.

Il fait son entrée sur la scène française avec *La Grande et la Petite Manoeuvre*, créée par Jean-Marie Serreau en 1950, en même temps que Ionesco, dont il est alors très proche, tant par l'irréalisme de son écriture que par sa appréhension vis-à-vis du langage.

Créé en 1955, *Le Ping-pong* marque un tournant dans son œuvre. Découvrant Brecht, Adamov met l'accent désormais sur l'aliénation sociale. Désireux, dans ses dernières pièces, *Off Limits* et *Si l'été revenait*, de porter au théâtre à la fois les fantasmes qui détruisent l'individu et la société qui le broie, il concilie ses deux orientations antérieures et se tourne à nouveau vers le monde insondable de la psyché. Il meurt suicidé le 15 mars 1970 à Paris.

#### **IV.5.3. Eugène Ionesco**

Ionesco est né à Slatina (Roumanie) d'un père roumain et d'une mère française, le 13 novembre 1909. Il passa sa petite enfance en France où il écrivit à onze ans ses premiers poèmes, un scénario de comédie et un « drame patriotique ». En 1925, suite au divorce de ses parents, Ionesco se retrouve dans l'obligation de retourner en Roumanie avec son père. Il fit là-bas des études de lettres françaises à l'université de Bucarest, participant à la vie de diverses revues avant-gardistes. En 1938, il retourna en France pour préparer une thèse qui est par la suite interrompue par le déclenchement de la guerre. Celle-ci l'obligea à partir pour la Roumanie. Quatre ans après, il se fixa définitivement en France où il obtint après la guerre sa naturalisation.

L'année 1950 date la naissance de sa première œuvre dramatique, *La Cantatrice chauve*, sous-titrée « anti-pièce », était représentée au théâtre des Noctambules. Citons également *La Leçon* (1950), *Les Chaises* (1952), *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1953), *L'Impromptu de l'Alma* (1956), *Rhinocéros* (1959), dont la création par Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France offre à son auteur la véritable reconnaissance. Naitront ensuite *Le Roi se meurt* (1962), *La Soif et la Faim* (1964) et *Macbeth* (1972). Eugène Ionesco était l'auteur de plusieurs ouvrages de réflexion sur le théâtre, dont le célèbre *Notes et contre-notes*. Eugène Ionesco est décédé le 28 mars 1994.

**IV.5.4. *En attendant Godot* de Samuel Beckett : extrait et analyse**

*Comme la veille et sans doute les jours précédents, Godot a envoyé un messenger à Vladamir et Estragon pour leur annoncer sa venue du lendemain...*

*Estragon : Qu'est-ce que tu as ?*

*Vladimir : Je n'ai rien.*

*Estragon : Moi je m'en vais.*

*Vladimir : Moi aussi.*

*Silence.*

*Estragon : Il y avait longtemps que je dormais ?*

*Vladimir : Je ne sais pas.*

*Silence.*

*Estragon : Où irons-nous ?*

*Vladimir : Pas loin.*

*Estragon : Si si, allons-nous-en loin d'ici !*

*Vladimir : On ne peut pas.*

*Estragon : Pourquoi ?*

*Vladimir : Il faut revenir demain.*

*Estragon : Pour quoi faire ?*

*Vladimir : Attendre Godot.*

*Estragon : C'est vrai. (Un temps.) Il n'est pas venu ?*

*Vladimir : Non.*

*Estragon : Et maintenant il est trop tard.*

*Vladimir : Oui, c'est la nuit.*

*Estragon : Et si on le laissait tomber ? (Un temps.) Si on le laissait tomber ?*

*Vladimir : Il nous punirait. (Silence. Il regarde l'arbre.) Seul l'arbre vit.*

*Estragon : (regardant l'arbre): Qu'est-ce que c'est ?*

*Vladimir : C'est l'arbre.*

*Estragon : Non, mais quel genre ?*

*Vladimir : Je ne sais pas. Un saule.*

*Estragon : Viens voir. (Il entraîne Vladimir vers l'arbre. Ils s'immobilisent devant. Silence.) Et si on se pendait ?*

*Vladimir : Avec quoi ?*

*Estragon : Tu n'as pas un bout de corde ?*

*Vladimir : Non.*

*Estragon : Alors on ne peut pas.*

*Vladimir : Allons-nous-en.*

*Estragon : Attends, il y a ma ceinture.*

*Vladimir : C'est trop court.*

**Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1953.**

### ❖ Analyse

*En attendant Godot* met en scène d'abord deux clochards, Vladimir et Estragon, qui attendent un certain monsieur Godot au pied d'un arbre dans un coin de campagne, sans savoir pourquoi. Leur mobilité est faite d'espoir et de crainte dans l'attente de Godot qui se dilue en paroles confuses et dérisoires. Arrivent alors un maître Lucky, une sorte de clown sadique et son esclave Pozzo qui viennent faire diversion. Après leur départ, un messager annonce que Godot ne viendra pas ce soir mais demain. Le jour suivant, le maître et l'esclave reviennent, cependant le premier est aveugle et le second est muet. Godot se fait à nouveau excuser, il viendra, mais demain.

Dans cette pièce, aucune intrigue ne se noue, les mots sont illogiques et n'ont aucun sens, ils perdent dans le désert qui les entourent, les personnages basculent dans l'absurde qui représente tragique de la condition humaine. Cette dernière est mise en profondeur à travers un humour ravageur, s'articulant autour un dialogue désabusé et insignifiant, qui donne à la pièce une dimension farcesque qui perce inlassablement derrière le désespoir.

#### IV.6. Le théâtre contemporain : l'apport du metteur en scène

La fécondité du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle tient d'abord à la forte personnalité de metteurs en scène. En effet, depuis les années 60, « *la suprématie des auteurs s'estompe au profit des metteurs en scène qui interprètent d'une façon modernes des auteurs classiques.* »<sup>70</sup> Elle fut favorisée par *la décentralisation théâtrale* qui vise un large public les œuvres classiques, et l'émergence d'un théâtre collectif qui mêle auteur, acteurs et metteur en scène. La création collective des acteurs était primordiale pour les pilotes de ce courant. C'est pourquoi le nouveau théâtre négligeait le texte. Les spectacles, préparés par plusieurs mois de travail, se basaient avant tout sur les mouvements et les gestes, les sons et un langage non codifié, ainsi que sur une disposition inhabituelle de l'espace.

Ainsi, le renouveau du théâtre réside principalement dans la mise en scène qui est basée sur la relecture de pièces classiques à travers une scénographie audacieuse. A l'instar de Jean-Pierre Vincent, de nombreux metteurs en scène travaillèrent en collaboration avec des dramaturges chargés de les assister dans l'interprétation littéraire, sociologique et artistique du texte. Il est à noter que le rôle du metteur en scène a commencé à prendre de l'importance au début du XX<sup>e</sup> siècle quand en 1913, Jaques Copeau fonde *le vieux-Colombier* dont le travail est poursuivi plus tard par le Cartel : Charles Dullin qui introduit musique et pantomime dans la mise en scène, Gaston Baty qui développe le machinisme, Luis Jovet qui refuse l'effet spectaculaire pour servir la scène ainsi que Georges Pitoeff qui diffus le répertoire étranger en France. Ce qui va conduire à une sorte de couples célèbres de dramaturges et de metteurs en scène dans les années trente tels que : Giraudoux-Jovet, Salacrou-Dullin, Anouilh-Barsacq, Claudel-Barrault.

Après la seconde guerre mondiale, des figures importantes du théâtre militant, chacune à leur manière, en faveur de la vitalité dramatique et dramaturgique, il s'agit notamment de : Jaques Hébertot, André Barsacq (directeur du théâtre de l'atelier,

---

<sup>70</sup>Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco, Ariane Martinez, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Valero, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre, Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gably... », *Études théâtrales* 2007/1-2 (N° 38-39), pages 31 à 41, Mis en ligne sur Cairn.info le 01/01/2018, <https://doi.org/10.3917/etth.038.0031>. Consulté le 30/08/2022 à 19h.

successeur de Dullin), Pierre-Aimé Touchard (administrateur de la comédie française) le groupe du théâtre antique de la Sorbonne, Marguerite Jamois (successeur de Gaston Baty au théâtre Montparnasse).

Le metteur en scène se trouva avec un double statut : celui d'un démiurge et celui d'un auteur du spectacle à part entière. Cette réflexion trouve son origine en Allemagne où le metteur en scène, comme Erwin Piscator ou Meyerhold, s'accordait depuis longtemps toutes les libertés, jusqu'à réécrire le texte. Par contre, des hommes de théâtre comme Jean Vilar refusaient le statut du metteur en scène et préféraient un autre plus modeste, celui de *régisseur*.

Le Nouveau Théâtre a participé, lui aussi, à multiplier les indications scéniques et à contraindre la mise en scène à servir le texte. Raison pour laquelle, des metteurs en scène comme Jean-Marie Serreau et Roger Blin envahissent la scène théâtrale. La tâche du metteur en scène s'accroît au point d'élaborer des adaptations des romans et les faire jouer sur scène.

Etant donné que les auteurs dramatiques se font plus rares par rapport aux romanciers, des metteurs en scène, semblent prendre les choses en main en faisant promouvoir d'abord les jeunes auteurs en les encourageant par la mise en scène de leurs œuvres et privilégiant par la suite la relecture des œuvres classiques tels que *Tartuffe* mise en scène par Roger Planchon et *Don Juan* par Antoine Vitez. En revanche, d'autres metteurs en scène, comme Jacques Lassalle, défendent un théâtre minimaliste. À côté de la génération de Matthias Langhoff, Peter Brook, Giorgio Strehler, Klaus Michael Grüber, Roger Planchon, Georges Lavaudant, Patrice Chéreau, de jeunes metteurs en scène créatifs semblent rendre au comédien la place qui lui revient.

Cependant, en dépit de la domination du roman sur la scène littéraire, il est à signaler que « *partout dans le monde, plus que jamais sous tous ses aspects, le théâtre vit. Partout, l'émotion théâtrale naît de la rencontre d'un public avec un texte intériorisé et joué par des acteurs physiquement présents sur scène.* »<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> ETERSTEIN Claude (Sous la direction de), *La littérature française de A à Z*, op.cit., p. 433.



## *Conclusion*

Au terme de ce cours, nous pensons avoir donné un aperçu sur la littérature contemporaine française. Se servant d'une assise esthétique et historique, nous avons essentiellement tenté de rendre compte des mutations de cette littérature à partir du XX<sup>e</sup>, point de départ de son renouvellement qui correspond à l'émergence d'une prise de conscience de la condition humaine, ses valeurs et ses principes au sein de la société française.

Nous avons essayé d'aborder les trois genres constitutifs de cette littérature ; à savoir le roman, le théâtre et la poésie, une classification générique héritée du romantisme allemand et reprise depuis.

C'est le roman qui a pris plus d'intérêt dans ce cours, du moment qu'il s'affirme comme la principale forme littéraire de notre époque. Si l'âge d'or du roman se situe certainement au XIX<sup>e</sup> siècle, de Balzac à Zola, le XX<sup>e</sup> siècle, quant à lui, est profondément marqué par les remises en question et les incertitudes, dues particulièrement aux crises économiques et politiques, les guerres mondiales, la nouvelle physique et la psychanalyse. L'évolution, dans tous les domaines, contribue à montrer que personne n'est plus capable de dominer l'ensemble des phénomènes, et de comprendre ce qui se passe et de déchiffrer le mystère du monde. C'est pourquoi, de Dostoïevski à Proust, de Joyce à Faulkner, de Bernanos à Modiano, le romancier se donne pour tâche de proposer des énigmes, d'évoquer un monde incertain et opaque, en faisant appel, de plus en plus, à la collaboration du lecteur.

Le summum de cette remise en question du genre romanesque se fait avec le Nouveau Roman, marquant le refus total du modèle romanesque balzacien : le personnage, l'intrigue, l'espace, le temps, etc. Les plus grands noms de cette école sont : Natalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor et d'autres.

Nous nous sommes intéressées aussi à la poésie qui apparaît, non seulement comme une recherche formelle et l'expression des sentiments du poète, elle se veut plutôt une recherche du sens de la vie, et du destin de l'homme. D'Apollinaire, à Tzara, à Breton, passant par Aragon, le poète s'est voulu explorateur et aventurier dans la quête d'une nouvelle poésie qui pourrait répondre à sa quête du renouveau.

Quant au théâtre, le renouvellement le plus remarquable a été apporté par le théâtre de l'absurde qui revêt aussi plusieurs appellations telles que : le nouveau théâtre et l'anti- théâtre. C'est un théâtre qui voulait, à l'instar du nouveau roman et la nouvelle poésie, saisir la vie-elle-même, l'aventure humaine dans sa signification la plus profonde. Beckett, Adamov, Ionesco, chacun à sa manière, a essayé de créer et de faire jouer des pièces de théâtre loin des contrées traditionnelles du jeu scénique qui se basaient avant tout sur les mouvements et les gestes, les sons et un langage non codifié, ainsi que sur une disposition inhabituelle de l'espace. De ce fait, le nouveau théâtre, qui adopte le discours didascalique, devient un lieu de rencontre de l'imagination créatrice et des interrogations existentielles qui frôlent le fantastique.

Ainsi, la littérature française contemporaine avec son palimpseste d'œuvres littéraires, tous genres confondus, et son cortège d'écrivains issus de différentes orientations esthétiques, sociales, culturelles et même géographiques, offre un éventail aussi riche que passionnant de la création littéraire qui dicte ses propres lois et instaure son processus de genèse esthétique.

Il est à souligner toutefois, que sans la lecture de romans, de poèmes, de pièces de théâtre, appartenant à cette littérature, cette dernière serait une littérature morte, inerte, étant donné que « *la vie de l'œuvre littéraire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée* »<sup>3</sup>.

---

JAUSS, Hans- Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard, Paris. 1978. p.49.



*Références bibliographiques*

## I. Ouvrages critiques

1. ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
2. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.
3. BERGUEZ D, GERAUD V, ROBRIEUX J-J, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Dunod, Paris. 1994.
4. BERGEZ Daniel (Sous la direction de), *Précis de littérature française*, Nathan, Paris, 2002.
5. BERGEZ Daniel, *L'explication de texte littéraire*. Nathan, Paris, 2004.
6. BOISDEFRE DE Pierre, *Les écrivains français d'Aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973.
7. BOUCHERON Patrick (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Paris, Seuil, 2017.
8. CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Nathan, Paris. 2000.
9. COMPAGNION Antoine, *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998.
10. DECAUDIN, Michel *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Champion, Paris, 1960, 2013.
11. DELACROIX M, HALLYN F, *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Duclot, Paris Gembloux, 1987.
12. DE LIGNET Cécile, ROUSSELT Manuela, *La littérature française*, Nathan, Paris, 1992, 2006.
13. DUMAS Jean-Louis, *Histoire de la pensée, Philosophies et philosophes*, Tallandier, Paris, 1990.

14. GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
15. GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
16. GUICHARD Thierry, JÉRUSALEM Christine, MONGO-MBOUSSA Boniface, PERAS Delphine, RABATÉ Dominique, *Le roman français contemporain*, CULTURESFRANCE, Paris, 2007.
17. FRAISE E, MOURALIS B, *Questions générales de littérature*, Seuil, Paris, 2001.
18. JAUSS, Hans- Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard, Paris. 1978.
19. JOUVE Vincent, *L'effèt- personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
20. MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004.
21. MILLY Jean, *Poétique des textes*, Nathan, Paris, 1992.
22. ORIOL-BOYER Claudette, *Nouveau Roman et discours critique*, Ellug, Paris, 1990.
23. RAIMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 1989.
24. RICARDOU Jean, *Le Nouveau roman*, Le Seuil, Points, Paris, 1973.
25. ROMMERU Claude, *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire*, Edition du Temps, Paris, 1998
26. SARTER Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*. Gallimard, Paris, 1948.
27. SCHMITT M.P, VIALA A, *Savoir- lire, lecture critique*. Didier, Paris, 1982.

28. STALLONI Yves, *Le dictionnaire du roman*, Armand Colin, Paris, 2006.
29. TADIE Jean- Yves, *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, Paris, 1990.
30. THERENTY Marie- Eve, *L'analyse du roman*, Hachette, Paris, 2000.
31. RULLIER-THEURET, Françoise, *Approche du roman*, Hachette, Paris, 2001.
32. VANBERGEN P., *Aspects de littérature française contemporaine*, Nathan Paris, 1973.
33. POMPIDOU Georges, *Anthologie de la poésie française*, Librairie Hachette, Paris, 1961.
34. UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1993.
35. WESTPHAL, Bertrand, *La Cage des Méridiens – La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2016.

## II. Articles & revues

- COMPAGNON Antoine, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », L'annuaire du Collège de France [En ligne], 111 | 2012, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 02 août 2022. URL: <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/1569>
- DARCIS, Damien « L'absurde ou la condition humaine », *ThéoRèmes* [En ligne], Varia, mis en ligne le 10 mars 2017, consulté le 18 octobre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/theoremes/1112> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/theoremes.1112>
- VIART Dominique, Comment nommer la littérature contemporaine ? Mis en ligne dans l'*Atelier de théorie littéraire* de Fabula en décembre 2019. [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine)

-JUNQUA Christophe , Regard sur *L'Étranger* de Camus, *Inflexions* 2017/1 (N° 34), pages 161 à 170, Mis en ligne sur Cairn.info le 21/06/2019 sur <https://doi.org/10.3917/infle.034.0161>

- FESSAGUET, Dominique , « Le Manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient », *Topique* 2011/2 (n° 115), pages 113 à 119. Mis en ligne sur Cairn.info le 27/06/2011. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/top.115.0113>

-DICKOW, Alexander, « La Nature terrassée : l'imagination créatrice dans les Méditations esthétiques d'Apollinaire », *Littérature*, 2018/2 (N° 190), pages 74 à 88. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-74.htm>.

-Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco, Ariane Martinez, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Valero, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre, Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gably... », *Études théâtrales* 2007/1-2 (N° 38-39), pages 31 à 41, Mis en ligne sur Cairn.info le 01/01/2018, <https://doi.org/10.3917/etth.038.0031>

### III. Dictionnaires

-ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

- *Dictionnaire des auteurs français*, Editions Seghers, Paris, 1961.

-GARDE –TAMINE Joëlle, HUBERT Marie Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2002.

-ETERSTEIN Claude (Sous la direction de), *La littérature française de A à Z*, Hatier, Paris, 1998.

-FOREST Philippe, CONIO Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, Paris, 2004.

-JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, 2001.

-LEMAÎTRE Henri, *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*, Paris, 2013.

- STALLONI Yves, *Le dictionnaire du roman*, Armand Colin, Paris, 2006.

#### **IV. SITOGRAPHIE :**

- [www.library.uiuc.edu](http://www.library.uiuc.edu)
- <https://www.philomedia.be>
- <https://www.cairn.info>
- <https://www.fabula.org>
- <http://www.persee.fr>
- <https://www.universalis.fr>
- <https://journals.openedition.org>
- <https://www.gerflint.fr>
- <http://www.vox-poetica.org>
- <http://www.toutelapoesie.com>
- <https://www.les-philosophes.fr>
- <https://auteurs.contemporain.info>
- <https://www.dadart.com>
- <https://francearchives.fr>