



République Algérienne Démocratique et Populaire

Université Mohamed El Bachir El Ibrahimi Bordj Bou Arréridj

Faculté des Lettres et des Langues

Département de langue française

Cours de la matière

*Etude des Textes de Civilisation*

Destiné aux étudiants de la troisième année langue française

Elaboré par : Dre. SOUALAH Keltoum

Maitre de conférences en sciences des textes littéraires



*Année universitaire : 2023/2024*

**Fiche descriptive de la matière Étude des textes de civilisation**

Unité d'enseignement	Volume horaire par semaine	Mode d'évaluation	Coefficient	Crédit
Fondamentale	3h00 (1h30 cours+1h30 TD)	50 %examen final, 50% continu	3	4

**Compétences visées au travers de l'enseignement de la matière (S5+S6)**

L'enseignement de la matière Étude des textes de civilisation vise

- **Compétence de compréhension et d'analyse** : savoir lire, comprendre et interpréter des textes de civilisation en identifiant leurs enjeux historiques, culturels, idéologiques et esthétiques.
- **Compétence interculturelle** : développer la capacité à comparer, contextualiser et mettre en dialogue des civilisations et des cultures différentes afin de mieux comprendre les représentations et valeurs véhiculées dans les textes.
- **Compétence critique et discursive** : être capable d'adopter une posture réflexive et critique, de formuler un commentaire argumenté à l'oral et à l'écrit, et d'intégrer les textes de civilisation dans une réflexion plus large sur l'histoire des idées et la société.

**Prérequis**

Les prérequis pour suivre efficacement le cours *Études des textes de civilisations* incluent :

- **Maîtrise de la langue d'étude** : avoir une bonne compétence en compréhension écrite et en expression écrite/orale pour pouvoir analyser et discuter des textes de civilisation.
- **Connaissances générales de base** : disposer de repères historiques, culturels et littéraires fondamentaux permettant de situer les textes dans leur contexte.
- **Capacité méthodologique initiale** : savoir résumer un texte, dégager ses idées principales et mobiliser des outils d'analyse simples (repérage des thèmes, des notions et des intentions de l'auteur)

Ces prérequis facilitent une compréhension approfondie de la sémiotique et une participation active aux analyses proposées dans le cours.

**TABLES DES MATIÈRES**

<b>INTRODUCTION</b>	<b>9</b>
<b>PARTIE I : ENTRE SPLENDEUR ET TOURMENTE : LA BELLE ÉPOQUE ET LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE (1900-1918)</b>	<b>12</b>
<b>COURS INTRODUCTIF : QUELQUES ÉLÉMENTS DE DÉFINITION DE LA CIVILISATION</b>	<b>12</b>
1-Qu'est-ce que la civilisation ?	12
2-Culture et civilisation : quel rapport et quelle divergence ?	13
<b>COURS1 : INTRODUCTION À LA BELLE ÉPOQUE (1900-1918) : EXPLORATION DES ROUAGES DE LA VIE QUOTIDIENNE</b>	<b>16</b>
1- L'éclat trompeur d'une époque dorée (1900-1914)	16
2- Les crises et tensions sous-jacentes	17
<b>COURS 2 : LA MÉTAMORPHOSE DE L'HORREUR : LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA GRANDE GUERRE</b>	<b>21</b>
1- L'horreur des tranchées et la désillusion du front	21
2- L'émancipation féminine : conséquence inattendue de la guerre	22
<b>COURS 3 : LES SCIENCES ET TECHNOLOGIES EN ENQUÊTE : EXPLORATION DES NOUVELLES FRONTIÈRES</b>	<b>23</b>
1- L'essor des sciences fondamentales et appliquées	23
2- La révolution des transports : automobile et aviation	23
3- Les innovations du quotidien et les paradoxes du progrès	24
<b>COURS 4 : LES HORIZONS INEXPLORÉS DE LA PENSÉE : LA PHILOSOPHIE À L'AUBE DE NOUVEAUX DOMAINES</b>	<b>27</b>
1- La transformation de la philosophie face aux sciences modernes	27
2- La naissance des revues philosophiques universitaires	28
<b>COURS 5 : HENRI BERGSON (1859-1941) LE PHILOSOPHE DE LA DURÉE ET DE L'ÉLAN VITAL</b>	<b>29</b>
1- Le contexte intellectuel et l'émergence du bergsonisme	29

2-	L'influence bergsonienne sur la littérature : Proust et Péguy	31
<b>COURS 6 : RÉVOLUTION CULTURELLE : L'IMPACT DES ARTS SUR LES VALEURS DE LA SOCIÉTÉ</b>		<b>33</b>
1-	La rupture artistique face à la résistance bourgeoise	33
2-	L'émergence du modernisme et l'internationalisation de l'art	33
<b>COURS 7 : LA PLACE DE L'ARCHITECTURE</b>		<b>34</b>
1-	La révolution du fer dans la construction architecturale	34
2-	L'émergence du béton armé et la révolution Perret	36
<b>COURS 8 : LA PLACE DE LA SCULPTURE</b>		<b>37</b>
1-	AUGUSTE RODIN (1840-1917)	37
2-	BOURDELLE et POMPON	38
3-	MAILLOL (1861-1944)	39
<b>COURS 9 : LA PEINTURE OU L'ART PICTURAL À LA POINTE DE L'ÉVOLUTION</b>		<b>42</b>
1-	Paul CÉZANNE (1839-1906)	42
2-	L'art de la division : Georges Seurat (1859-1891) et sa technique innovante	43
3-	L'apport de GAUGUIN (1848-1903) et VAN GOGH (1853-1890)	43
<b>COURS 10 : LES NABIS : ARTISTES DU SYMBOLISME MODERNE</b>		<b>48</b>
1-	La naissance d'une fraternité spirituelle et esthétique	48
2-	L'art moderne en germe : principes et innovations	49
<b>COURS 11 : LE FAUVISME : QUAND LA COULEUR DEVIENT UN LANGAGE</b>		<b>50</b>
1-	L'explosion créatrice d'une jeunesse ardente	50
2-	L'héritage révolutionnaire : vers une "réalité en soi"	51
<b>COURS 12 : L'ÉCLAT GÉOMETRIQUE : NAISSANCE DU CUBISME</b>		<b>52</b>
1-	La naissance d'une révolution esthétique (1907-1910)	52
2-	L'évolution et l'expansion du mouvement cubiste	53

<b>COURS 13 : L'ÉCOLE DE PARIS : VOYAGE À TRAVERS LES COULEURS ET LES FORMES MODERNES</b>	<b>55</b>
1- La notion d'« école » dans l'art	55
<b>COURS 14 : CRESCENDO DE LA CULTURE : LA MUSIQUE COMME TÉMOIN DE LA BELLE ÉPOQUE</b>	<b>58</b>
1- Techniques musicales et raffinement dans la Belle Époque	58
2- Éclats esthétiques : la musique à la Belle Époque entre tradition et modernité	59
<b>COURS 15 : LES SOURCES INATTENDUES DE LA MUSIQUE À L'ÈRE DE LA BELLE ÉPOQUE</b>	<b>62</b>
1- Debussy et le paradoxe du compositeur en temps de guerre	62
2- L'enrichissement par la diversité culturelle : folklore et influences étrangères	62
<b>COURS 16 : LES LETTRES AVANT 1914 : ÉCLAT ET ÉVOLUTION DE LA CIVILISATION LITTÉRAIRE FRANÇAISE</b>	<b>65</b>
1- L'éclectisme artistique de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle	65
2- La réaction générationnelle : du pessimisme à l'engagement vital	66
<b>COURS 17 : LA POÉSIE PENDANT LA BELLE ÉPOQUE</b>	<b>67</b>
1- Paul Fort (1872-1960)	68
2- Francis Jammes (1868-1938)	68
3- Emile Verhaeren (1855-1916)	69
<b>COURS 18 : CHARLES PÉGUY (1873-1914) : ITINÉRAIRE D'UN INTELLECTUEL FRANÇAIS ENTRE SOCIALISME ET CHRISTIANISME (1873-1914)</b>	<b>73</b>
1- L'influence de l'enfance	73
2- La voie progressiste de Péguy : de l'enfance populaire à l'engagement socialiste	74
3- Les Cahiers de la Quinzaine : Portraits et Pensées de Péguy	75
4- Péguy et les années capitales : entre engagement, révolution et création	77
5- Péguy le visionnaire : voyage spirituel d'un homme vers la Foi Chrétienne	79
6- Les Dernières Lettres : échos intimes d'un chapitre concluant	81

<b>COURS 19 : PAUL CLAUDEL (1868-1955) : ÉMERGENCE MYSTIQUE ET DRAMATURGIE SPIRITUELLE - L'ECLAT D'UNE ÂME ENTRE FOI ET CRÉATION</b>	<b>84</b>
1- Claudel le poète fervent	85
2- Claudel en scènes : L'écriture poétique du drame	86
<b>COURS 20 : GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1918) : ÉCLATS DE JEUNESSE ET RÉVOLUTION POÉTIQUE ENTRE EXPÉRIMENTATION ET MODERNITÉ</b>	<b>93</b>
1- Guillaume Apollinaire : genèse d'un poète européen (1900-1920)	93
2- Le Mal-Aimé : entre l'amour et la cruauté du destin	94
3- Écllosion poétique : lyrisme nouveau d'Apollinaire	95
-4 Entre Poésie et Tranchées : Apollinaire confronté à la violence de la Grande Guerre	97
<b>COURS 21 : BLAISE CENDRARS (1887-1961) : POÈTE DE LA MODERNITÉ ET DE L'ERRANCE</b>	<b>101</b>
1. L'émergence de l'avant-garde poétique : Cendrars et la révolution esthétique du début du XXe siècle	101
2. Innovation formelle et poésie urbaine : de "Les Pâques à New York" à "La Prose du Transsibérien"	102
3. L'aventurier-contemplatif : entre désespoir existentiel et amour universel de la vie	104
<b>COURS 22 : ÉCLATS DE SCÈNE : LE THÉÂTRE AVANT 1914 À TRAVERS LE PRISME DU TEMPS</b>	<b>108</b>
1. La constellation dramatique de la Belle Époque : grandeurs et décadences d'une génération théâtrale	108
2. Entre tradition et innovation : les héritiers du théâtre du Boulevard face aux goûts d'une époque	109
<b>COURS 23 : EDMOND ROSTAND (1868-1918) RYTHMES ET REFLETS : L'ÉCLAT DU THÉÂTRE EN VERS A L'AUBE DU XXIÈME SIÈCLE</b>	<b>110</b>
1. Les premiers pas dramatiques : tâtonnements et expérimentations théâtrales (1894-1897)	110
2. L'égarement symboliste : "La Samaritaine" et "La Princesse Loïntaine" face à la critique	111
3. Triomphes et déclin : de "L'Aiglon" à "Chantecler", le chant du cygne du romantisme dramatique	112
<b>COURS 24 : BOULEVARD DES RIRES ET DES QUIPROQUOS : UNE ODYSSEE DANS LE THÉÂTRE DE BOULEVARD</b>	<b>113</b>
1- Tentative de définition	114

2- Auteurs-phares du théâtre de Boulevard	114
3- Cocasseries en scène : explorations ludiques entre Vaudeville et Comédie Légère	115
a- Georges Feydeau (1862-1921)	115
b- Flers et Caillavet	117
c- GEORGES COURTELINE (1858-1929)	117
c-1- L'observateur humble	119
c-2- Sur les sentiers de Molière : l'humour subtil de Georges Courteline	120
c-3- Plumes et bureaux : les satires secrètes de Courteline	120
d- Alfred Jarry (1873-1907) : l'éclat de la farce démesurée et le geste de l'Ubu	121

### **COURS 25 : LE ROMAN AVANT 1914 : RÉSONANCES DU SIÈCLE ECOULE : HÉRITAGE ET CONTINUITÉ AU XXE SIÈCLE**

128

1. La "crise du roman" : questionnements sur la légitimité et l'identité du genre romanesque au tournant du siècle	129
2. Histoire et littérature : l'évolution formelle du roman face aux bouleversements du XXe siècle	129

### **COURS 26 : ANATOLE FRANCE : LA SAGESSE D'UN MAÎTRE BIENVEILLANT**

131

1- Un parcours littéraire entre érudition et ironie	131
2- Virage politique et engagement dreyfusard	131
3-Désillusions et héritage d'un prix Nobel	132
4-Anatole France : plumes et pensées	132
4-Résonances de l'affaire Dreyfus : Anatole France et la quête de justice	133

### **COURS 27 : ANDRÉ GIDE (1869-1951) : LE PARCOURS DE GIDE : ENTRE INTIMITÉ ET SYMBOLISME**

135

1- André Gide : du symbolisme à l'humanisme engagé	136
2-Évolution Intérieure : L'Odysée Personnelle de Gide	137
3-Entre les pages du Gidisme : L'Éclectisme et l'évolution de l'âme chez André Gide	138

### **COURS 28 : MARCEL PROUST (1871-1922) : L'ARCHITECTE DE LA MÉMOIRE ET DU TEMPS**

144

1- Marcel Proust : l'enfance comme matrice de la recherche	144
2-Parcours d'un grand écrivain	145
3-Les éclats du temps : Proust entre mondanités et maturité littéraire (1892-1895)	147
4-Caractéristiques-phares de l'écriture proustienne	149

<b>5-<i>A la recherche du temps perdu</i> : composition et traits distinctifs</b>	<b>149</b>
<b>6-Thèmes principaux</b>	<b>150</b>
<b>7-À la rencontre des personnages et des mondes dans <i>A la recherche du temps perdu</i></b>	<b>151</b>
<b>8-L'effet de la mémoire</b>	<b>152</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>158</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b>	<b>160</b>

## Introduction

Il va sans dire que la période allant de 1900 à 1918 constitue un chapitre exceptionnel de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle étant donné que cette décennie charnière a été marquée par des événements et des idées qui ont laissé une trace indélébile sur la civilisation française. Tandis que le monde venait de sortir d'un siècle pétri de bouleversements industriels, des transformations politiques majeures, des conflits mondiaux patents et d'autres latents et des transformations idéologiques qui ont profondément remodelé le paysage politique, ces deux périodes ont continué à édifier et tracer la trajectoire du siècle à venir. Les auteurs, les penseurs et les acteurs de cette époque ne sont pas restés indifférents et ils ont visiblement réagi à ces événements cruciaux au travers de leurs écrits contribuant ainsi à guider la conscience collective du siècle.

Dans le cadre limité de l'enseignement d'Etude des Textes de Civilisation, qui est une matière annuelle de l'unité fondamentale de 45 heures, à raison de trois heures (1h30 cours+ 1h30 TD) par semaine, avec coefficient 3 et crédit 4, destinée aux étudiants de la troisième licence, nous plongerons dans la littérature, la philosophie, la politique et d'autres formes d'expression culturelle dans le dessein de mieux comprendre les idées et les débats houleux qui ont caractérisé cette époque. Ces textes nous permettront de montrer comment les auteurs et les intellectuels de l'époque ont réagi aux circonstances particulières de leur temps, comment ils ont exprimé leurs sentiments de dévastation après la première guerre mondiale, comment ils ont fait entendre les aspirations de l'entre-deux-guerres et surtout la manière dont ils ont prédit les défis à venir. En d'autres termes, nous tenterons d'explorer comment ils ont participé à élargir les horizons de la créativité et de la réflexion intellectuelle. C'est dans ce sens que nous allons examiner l'effet des mouvements artistiques de l'époque, à l'instar du réalisme, le fauvisme, le cubisme et d'autres ainsi que celui des courants politiques tels que le nationalisme, le féminisme et les idéologies de l'époque sur les textes. Il est important de noter aussi que ce cours se concentrera exclusivement sur cette période spécifique, et non sur l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle, en raison de la richesse et de la complexité des événements et des textes de cette période.

L'enseignement de cette matière à des étudiants de troisième année langue française se veut donc une opportunité leur permettant de scruter de près les thèmes qui ont émergé des textes étudiés, comme la déshumanisation de la guerre, les mouvements artistiques révolutionnaires tels que le fauvisme et le cubisme, les idéologies politiques et les progressions technologiques qui ont forgé le monde moderne. Dans cet ordre d'idées, nous allons étudier les aspects majeurs de la civilisation française pendant la période que nous avons délimitée au

travers de la vie quotidienne, les sciences et techniques, les idées philosophiques, les arts et lettres.

### **Objectifs**

Notre objectif principal dans ce cours, dont le contenu est sujet à des ajustements et peut être amélioré et optimisé en fonction des retours des étudiants, est de les amener à comprendre les aspects-phares de la civilisation française et les immerger dans son histoire riche, sa culture diversifiée et sa société en constante évolution, par le truchement des textes de civilisation en tant que moyen d'exploration et fenêtres ouvertes sur ce monde fascinant et les sensibiliser ainsi à la diversité culturelle.

Nous visons donc à développer leurs compétences analytiques, leur capacité de recherche et affiner leur esprit critique pour qu'ils interagissent de manière éclairée avec la civilisation française que véhicule la langue d'étude. En plus de cet objectif principal, nous avons également des objectifs secondaires qui visent à enrichir davantage l'expérience d'apprentissage des étudiants. Ces objectifs complémentaires incluent la compréhension profonde des Textes en vue de développer leurs compétences en lecture et en compréhension de textes de civilisation, y compris des textes historiques, littéraires, politiques et culturels. Qui plus est, pousser les étudiants à analyser de manière critique les Textes de civilisation et passer en revue les thèmes, les idées, les contextes historiques et culturels voire même les différentes implications des textes.

Nous envisageons également d'amener les étudiants à saisir encore mieux l'importance du contexte dans le processus de l'interprétation textuelle en les aidant à situer les textes dans leur contexte historique en mettant en évidence les événements, les mouvements et les tendances significatifs de la période étudiée. Nous visons aussi à développer chez eux les compétences rédactionnelles, y compris la capacité à rédiger des essais et des analyses critiques basées essentiellement sur les textes de civilisation. Ajoutons à cela, inciter les étudiants à découvrir comment les textes de civilisation peuvent être pertinents pour la compréhension des enjeux contemporains et des liens entre le passé et le présent.

### **Prérequis**

Ce module conçu comme une étape avancée du parcours académique en langue française de l'étudiant de la troisième année, est en continuité avec les enseignements des premières et deuxième année, plus particulièrement dans les matières Culture (s)/ Civilisation(s) de la Langue 1&2 (première année) et Culture (s)/ Civilisation(s) de la Langue 3&4 (deuxième année). Pour atteindre les objectifs fixés, il est essentiel que l'étudiant ait déjà

développé une base solide de compétences en langue française, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, ainsi qu'une compréhension approfondie de la littérature et de la culture françaises, telles qu'elles ont été explorées dans les deux matières précitées. *Etude des Textes de Civilisation* est une matière bâtie sur les fondations que l'étudiant a érigées au cours des deux années précédentes, et elle lui permettra d'approfondir encore davantage sa compréhension de la civilisation française. Ce faisant, une maîtrise préalable de la langue et de la culture françaises est un prérequis essentiel pour aborder pleinement les enseignements de ce cours et atteindre les objectifs académiques qui lui sont associés.

### **Mode d'évaluation**

L'évaluation de la matière *Étude des textes de civilisation* est un processus complet qui combine une évaluation continue tout au long du semestre avec un examen à la fin de chaque semestre. Cette approche d'évaluation permet aux étudiants de démontrer leur compréhension progressive du contenu du cours, de leurs compétences analytiques et de leur capacité à appliquer les connaissances acquises. La composante continue de l'évaluation comprend généralement des devoirs, des présentations, des travaux de groupe et des tests périodiques, qui fournissent des opportunités pour un retour régulier sur la performance des étudiants. À la fin de chaque semestre, un examen sur table permet aux étudiants de consolider leur apprentissage et de démontrer leur maîtrise du contenu du cours. Cette combinaison d'évaluations continue et d'examens finaux vise à assurer une évaluation complète et équilibrée des compétences des étudiants dans le domaine de l'étude des textes de civilisation.

## **Partie I : Entre splendeur et tourmente : La Belle Époque et la Première Guerre Mondiale (1900-1918)**

### **Cours introductif : quelques éléments de définition de la civilisation**

**Objectif :** -doter les étudiants d'une compréhension riche et critique de la notion de civilisation, les préparant ainsi à aborder de manière éclairée les enjeux culturels et sociaux associés à ce concept complexe.

-Encourager les étudiants à remettre en question les notions préconçues sur la civilisation et à évaluer de manière critique les stéréotypes culturels et les hiérarchies implicites qui peuvent découler de cette notion.

#### **1-Qu'est-ce que la civilisation ?**

Le terme "civilisation" se déploie avec une polyvalence sémantique souvent complexe. On peut classer ces significations en trois catégories distinctes. Tout d'abord, dans son acception la plus commune, le mot est teinté d'une connotation évaluative : qualifier une société de civilisée la gratifie positivement, sous-entendant simultanément l'existence de peuples qualifiés de non civilisés voire sauvages. Ensuite, la civilisation revêt un aspect de la vie sociale, englobant des éléments de l'existence commune qui peuvent être considérés comme des manifestations de civilisation s'ils se concrétisent dans des institutions ou des productions catégorisées comme des œuvres civilisationnelles, par opposition à d'autres faits qui n'y correspondraient pas. Enfin, aux stades avancés de l'évolution sociale, certaines civilisations se distinguent par des traits caractéristiques, acquérant ainsi une personnalité singulière qui les place en position privilégiée dans l'histoire à un moment donné. Cette dernière acception confère au concept une validité particulière dans l'analyse de la réalité sociale.

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les auteurs français classaient les peuples selon une hiérarchie à la fois vague et précise. Les sauvages occupaient le bas de l'échelle, suivis par les barbares sans distinction nette entre les deux catégories. Ensuite, venaient les peuples caractérisés par la civilité, la politesse, et enfin, une sage police. Même en sociologie, Edward Burnett Tylor discernait trois grandes périodes dans l'évolution sociale : la sauvagerie, la barbarie et la civilisation. Pourtant, il importe de contextualiser l'usage du mot "civilisation" et d'établir une distinction claire entre culture et civilisation, cette dernière étant toujours considérée comme un type ou un aspect de la culture. En conséquence, il convient de situer la civilisation dans le champ culturel et d'évaluer rigoureusement les critères qui la définissent, que ce soit comme

étape contribuant à l'évolution d'une société ou comme un aspect inhérent à la vie sociale, une tâche cruciale pour les sciences sociales.

Après les approches des sciences sociales qui ont souvent associé la civilisation à une échelle de supériorité entre différentes sociétés, l'anthropologie se positionne comme une discipline cherchant à libérer le concept de toute évaluation normative. Cette entreprise s'avère particulièrement délicate, étant donné l'étroite relation entre civilisation et culture, une relation complexe à démêler. Alors que chaque peuple peut revendiquer une culture propre, la même assertion ne peut pas toujours être faite en ce qui concerne la civilisation dans tous les contextes sociaux. Afin de surmonter cette difficulté, les anthropologues ont distingué, à côté du système culturel, un domaine spécifique de la vie sociale et de son impact sur les individus. Lucien Febvre propose ainsi deux notions de civilisation : une première, pragmatique et ségrégationniste, adopte une approche comparative, égocentrique et évolutionniste, conférant au mot une connotation dynamique, reliant la société à une évolution linéaire en référence au développement progressif des fonctions sociales. La deuxième, plus scientifique, se concentre sur une pensée statique, analysant les fonctions de la société à un moment précis de son évolution sans référence à une comparaison externe. Ainsi, cette distinction offre des perspectives différentes pour appréhender la complexité du concept de civilisation, échappant aux jugements de valeur préalables.

## **2-Culture et civilisation : quel rapport et quelle divergence ?**

Dans son acception originelle, le terme latin "cultura" désigne l'action de cultiver la terre, évoluant ensuite vers la culture de l'esprit, comme le souligne Gaffiot. Cicéron fut pionnier dans l'application du mot "cultura" à l'esprit et à l'âme, conceptualisant ainsi la possibilité de cultiver tant les corps que les esprits par le biais d'exercices et d'apprentissages variés visant à développer leurs potentialités. Ainsi, selon l'UNESCO: «Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.»

Par ailleurs, le mot "culture" se révèle polysémique, variant de sens selon les domaines spécialisés. En philosophie, il englobe tout ce qui s'oppose à la nature, incarnant ce qui est acquis plutôt qu'inné. En sociologie, la culture est définie comme ce qui est partagé au sein d'un groupe d'individus, formant un lien unificateur. À noter, les Français et les Allemands attribuent des significations différentes au terme "culture". Pour les Germains, "Kultur" revêt une importance capitale pour l'identité nationale, tandis que "civilisation" (zivilisiertheit) apparaît

comme un ensemble de civilités et d'attitudes secondaires. En revanche, pour les Français, la civilisation représente un processus en quête de progrès, un idéal vers lequel tendre, soulevant la question d'une possible "civilisation universelle". Ils mettent en avant leur volonté de rompre avec l'ancienne définition du mot "civilisation" qui véhiculerait une notion de hiérarchie, écartant ainsi l'idée que la civilisation européenne, notamment française, puisse être considérée comme un modèle à suivre.

Claude Lévi-Strauss apporte une perspective intéressante en distinguant deux dimensions dans une société : la civilisation, englobant l'agriculture, l'industrie, la production et la consommation, et la culture, représentant la création artistique, la spiritualité, l'éthique, la vie intellectuelle, la connaissance et l'étude. La science, indissociable de la technique, occupe une position ambivalente, se situant à la croisée de ces deux sphères.

En effet, il existe une distinction fondamentale entre les notions de "culture" et de "civilisation" comme le souligne à juste titre l'anthropologue Maurice Godelier, directeur d'études à l'EHESS (école des hautes études en sciences sociales) : « Contrairement à la 'culture', la 'civilisation' ne peut être pensée seule, car elle comporte toujours implicitement un jugement de valeur en opposition à un autre, plus barbare », en mettant en évidence une complexité intrinsèque à cette dernière. L'affirmation selon laquelle "la civilisation ne peut être pensée seule" souligne la tendance à associer implicitement la civilisation à un jugement de valeur, souvent en opposition à un état considéré comme "plus barbare".

En premier lieu, l'opposition entre "civilisation" et "barbarie" reflète une dichotomie historique et culturelle ancienne, où la civilisation est perçue comme un stade supérieur de développement social et culturel par rapport à des états qualifiés de "barbares". Cette opposition implique souvent des évaluations subjectives et ethnocentriques, marquant ainsi la civilisation comme un idéal à atteindre.

Par ailleurs, l'idée que la civilisation ne peut être pensée seule suggère que son concept est intrinsèquement lié à la comparaison avec d'autres états sociaux ou culturels. En d'autres termes, il semble exister une sorte de dualité inhérente à la civilisation, qui se définit en contraste avec ce qui est perçu comme moins développé ou moins raffiné.

Cependant, il est essentiel de noter que cette opposition entre civilisation et barbarie peut être critiquée pour son potentiel à perpétuer des stéréotypes ethnocentriques et à sous-estimer la complexité des cultures dites "barbares". De plus, elle peut négliger les multiples facettes et diversités au sein même de ce que l'on qualifie souvent de "civilisation".

Il importe de souligner la difficulté de penser la civilisation de manière isolée, étant donné son lien intrinsèque avec des jugements de valeur comparatifs. Cela incite à réfléchir sur

la nécessité d'adopter une perspective plus nuancée et moins binaire dans la compréhension des différentes expressions culturelles et sociales.

## **Cours1 : Introduction à la belle époque (1900-1918) : Exploration des Rouages de la Vie Quotidienne**

**Objectif :** fournir aux étudiants une compréhension globale et contextualisée de cette période charnière.

-élargir la perspective des étudiants sur la Belle Époque en explorant les aspects moins connus de cette période à travers le prisme des "Ombres Cachées", les préparant ainsi à une analyse critique et nuancée de cette époque charnière.

### **1- L'éclat trompeur d'une époque dorée (1900-1914)**

La première décennie avec laquelle s'est amorcé le XX<sup>e</sup> siècle en France fut exceptionnellement lumineuse, dite la belle époque qui « est là, au sortir de l'épreuve, dans une France dévastée et endeuillée, que naît la nostalgie d'un temps que, par contraste, on appelle la Belle Époque, nous disent la plupart des ouvrages. » (Dominique Lejeune, 1991 :191.)

La classe bourgeoise se délecta d'une vie paisible et confortable qui s'est visiblement manifestée au travers de l'Exposition universelle de 1900. En revanche, cette euphorie ne le fut pas pour tous compte-tenu des crises et des tensions qui anticipaient les changements et révolutions à venir et qui étaient également à l'origine de la guerre de 1914.

En effet, cette époque était marquée par une activité intellectuelle et artistique acharnée, dynamique et passionnée, en parfaite adéquation avec cet état d'esprit optimiste. A cette époque, Paris était un pays propice où des artistes du monde entier se réunissaient pour brasser un grand nombre d'idées et préparer le terrain pour les mouvements artistiques novateurs qui allaient émerger inévitablement après la guerre imminente. Le grand impact des artistes était double dans la mesure où ils avaient pris position et ils avaient osé introduire la modernité dans leurs créations pour transgresser les conventions traditionnelles. Cela était à l'origine de la naissance de l'atmosphère créative et bouillonnante qui a servi de scène pour l'éclatement de la Première Guerre mondiale en 1914 durant laquelle une crise dévastatrice s'était abattue.

Les pertes humaines étaient conséquentes, les destructions matérielles et morales immenses, et les arts ont subi l'impact de la guerre, connaissant un ralentissement, ou carrément un blocage, de leur évolution au cours de ces quatre années.

Pour les favorisés de la société, la période allant de 1900 à 1914 était marquée par une sorte d'effervescence et une exaltation de plaisirs. Toute une société, principalement concentrée à Paris, était subjuguée par la vie mondaine et s'est laissée emporter par les lieux fascinants passant des Champs-Élysées au casino de Monte-Carlo, des plages de Deauville ou de Biarritz

aux destinations prestigieuses du tourisme et de l'élégance telles que Venise, Vienne, et le terminus de l'Orient-Express à Constantinople :

le luxe des grandes familles du faubourg Saint-Germain, entourées de leur « coterie », que restitue l'œuvre de Proust, les altesses et leur « suite », font de Paris une ville phare : les cafés brillent de tous leurs feux, on se presse pour dîner chez Maxim's, on parade au bois de Boulogne ou dans les hippodromes, on applaudit les défilés des grands couturiers, tel Poiret. La presse féminine se fait l'écho des réceptions, des expositions. (CONTENTIN-REY, 1991 : 289)

La notion de luxe était donc associée exclusivement aux grandes familles de la société mondaine parisienne et aux membres de la noblesse, qui ont pu créer une atmosphère d'opulence et de prestige au sein de la ville de Paris : « "La Belle Époque" est un âge d'or précédant le carnage; que de la réalité vécue par les contemporaines des années 1895- 1914. » ( Dictionnaire de l'histoire de France, 2005 : 102)

La réputation notable de ces cercles sociaux fermés et des événements mondains a contribué à faire de Paris un point focal de fascination et d'élégance. La presse féminine de cette époque, quant à elle, a joué également un rôle prépondérant dans la diffusion de l'image de cette société sophistiquée en relayant ces événements. La Belle Époque était donc caractérisée par une ostentation sociale et culturelle qui s'est manifestée au travers du luxe et les divertissements de l'élite.

## **2- Les crises et tensions sous-jacentes**

Cependant, l'apparente opulence et le rire qui règnent en surface n'ont pas pu dissimuler l'ombre cachée de la société qui, dans son ensemble, se fissure : deux crises majeures bouleversent violemment sa structure et mettent en lumière sa vulnérabilité « Après la deuxième guerre, a été créé de toutes pièces le mythe réactionnaire et bêtifiant de la Belle Époque. Les jeunes Français ont été incités à croire que ce fut un long temps de fêtes, autour de la place Pigalle. » (Alfred Sauvy, 1965 : 297)

Par ailleurs, les ambitieux travaux dirigés par Ferdinand de Lesseps consistant à percer l'isthme de Panama sont brusquement interrompus à cause de la ruine de la compagnie, dévoilant ainsi la collusion de certains députés lors du vote des emprunts. Ce faisant, le procès de 1893 débouche sur la condamnation d'un ministre et ternit malheureusement la réputation de plusieurs hommes politiques en fonction.

Quelque temps après, précisément en 1894, se déclenche l'incident connu sous le nom « l'affaire Dreyfus ». Des soupçons pèsent sur l'officier Dreyfus pour avoir prétendument vendu des documents à l'espionnage allemand. En effet, sa condamnation solennelle a généré une crise intense suscitant un vif intérêt parmi la population qui s'est trouvée alors divisée entre les partisans de Dreyfus, baptisés les « dreyfusards », et leurs opposants, « antidreyfusards »

souvent liés aux courants antisémites, qui accusaient ce qu'ils appelaient « l'internationale juive », désignant de la sorte les fortes alliances commerciales des banquiers européens. Dans cette atmosphère effervescente, Emile Zola et Georges Clemenceau se sont impliqués en faveur de Dreyfus. Le célèbre romancier publie une lettre historique à Félix Faure en première page du journal L'Aurore le 17 janvier 1898, intitulée : "J'accuse".

Paris n'avait pas encore paru que Zola était entraîné dans la tourmente de l'Affaire Dreyfus. Il avait été lent à s'y introduire, comme de nombreux intellectuels. C'est à la fin de 1897 seulement que Labori et Scheurer-Kestner réussissaient à le persuader de l'innocence de Dreyfus. Dès lors, il intervient dans trois articles du Figaro, puis dans une Lettre à La jeunesse et une Lettre à la France. Enfin, après l'acquittement d'Esterhazy, le 11 janvier 1898, c'est J'accuse, lettre ouverte au président de la République que publie l'Aurore le 13 janvier. (Antoine, ADAM et al., 1968 : 175-176)

Ce faisant, l'engagement de Zola dans l'affaire Dreyfus, considérée comme un scandale politique et judiciaire majeur qui a maculé l'histoire de la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas resté sans conséquences, car le romancier célèbre a été traduit en justice, inculpé de diffamation pour avoir solennellement accusé le gouvernement et l'armée de condamner à tort le capitaine Alfred Dreyfus pour trahison en raison de ses origines juives. A cet effet, le verdict est rendu le 23 février, le condamnant à un an de prison et à une amende de 3000 francs. Les manifestations brutales des antidreyfusards ont attesté de la polarisation de la société française et d'une grande forme d'hostilité à laquelle Zola a dû faire face lors du procès. Ce climat perturbé anticipant d'autres poursuites a poussé le romancier à s'en fuir à Londres en Juillet où il est resté près d'un an, pour se sauver. Pendant son exil, Zola a continué à travailler, grâce notamment, à l'aide indéfectible de sa femme et Jeanne Rozerot. Qui plus est, sa décision de prendre parti avec Dreyfus l'a mis face à une haine profonde entraînant des conséquences personnelles et professionnelles significatives, plus particulièrement, son exclusion de certains cercles intellectuels auxquels il aspirait à appartenir, notamment l'Académie française. Ces événements ont marqué un moment clé de l'histoire de la France et de la défense des droits de l'homme.

En dernier ressort, la cour de justice ordonne une révision profonde du procès réduisant la peine du condamné, pour le gracier ensuite et l'acquitter de manière définitive en 1906. La conséquence principale émanant de l'affaire Dreyfus est la profonde division au sein du pays dont les stigmates perdureront pendant de nombreuses années.

Dans le domaine d'emploi, une période de transformation, suscitant des inquiétudes parmi les grandes entreprises établies qui profitaient d'un statut confortable, a vu le jour en dépit de la prospérité économique caractérisée par une amélioration du niveau de vie. Le

syndicalisme connaît une croissance en puissance mais il vacille entre une approche révolutionnaire alignée sur les principes marxistes, représentée par Jules Guesde, et un réformisme progressif maintenant des liens avec l'Etat bourgeois tel que le préconise Allemane. Après le congrès d'Amsterdam tenu en 1904, les socialistes français se réunissent au sein de la Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO), un parti orienté vers la lutte sociale, brisant ainsi l'union de gauche. Les syndicalistes révolutionnaires manifestant une méfiance interminable envers l'action politique, proclament à leur tour leur indépendance à l'égard des partis politiques et du Parlement, comme le stipule la charte du congrès d'Amiens en 1906. Le patronat français, quant à lui, forme l'Union des industries métallurgique et minières. Clemenceau qui était le président du conseil pendant la période allant de 1906 à 1909 cherchait à rendre plus solide le rôle de l'Etat en instaurant l'impôt sur le revenu et en érigeant un ministère du Travail. Cependant, il a manifesté une répression sévère des grèves des mineurs et les émeutes des viticulteurs du sud en 1907. Ces événements n'ont pas réussi à apaiser le climat car les tensions s'intensifient.

**TD1 :****J'ACCUSE... ! LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE PAR ÉMILE ZOLA**

«J'accuse le lieutenant-colonel Du Paty du Clam, d'avoir été l'ouvrier diabolique de l'erreur judiciaire, en inconscient, je veux le croire, et d'avoir ensuite défendu son œuvre néfaste, depuis trois ans par les machinations les plus saugrenues et les plus coupables. J'accuse le général Mercier (ministre de la Guerre en 1894) de s'être rendu complice, tout au moins par faiblesse d'esprit, d'une des plus grandes iniquités du siècle. J'accuse le général Billot (ministre de la Guerre du cabinet Méline, avril 1896) d'avoir eu entre les mains les preuves certaines de l'innocence de Dreyfus et de les avoir étouffées, de s'être rendu coupable de ce crime de lèse-humanité et de lèse justice, dans un but politique et pour sauver l'état-major compromis... J'accuse le général de Boisdeffre et le général Gonse de s'être rendus complices du même crime, l'un sans doute par passion cléricale, l'autre peut-être par cet esprit de corps qui fait des bureaux de Guerre, l'arche sainte, inattaquable. J'accuse le général de Pellieux et le commandant Ravary d'avoir fait une enquête scélérate, j'entends par là une enquête de la plus monstrueuse partialité... J'accuse les trois experts en écriture, les sieurs Belhomme, Varinard et Couard, d'avoir fait des rapports mensongers et frauduleux... J'accuse les bureaux de la Guerre d'avoir mené dans la presse, particulièrement dans l'Éclair et dans l'Écho de Paris, une

campagne abominable, pour égarer l'opinion et couvrir leur faute. J'accuse enfin le premier conseil de guerre (celui de 1894, qui jugea Dreyfus) d'avoir violé le droit, en condamnant un accusé sur une pièce restée secrète, et j'accuse le second conseil de guerre (celui de janvier 1898, qui jugea Esterhazy) d'avoir couvert cette illégalité, par ordre, en commettant à son tour le crime juridique d'acquitter sciemment un coupable. En portant ces accusations, je n'ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881 qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose. Quant aux gens que j'accuse, je ne les connais point, je ne les ai jamais vus, je n'ai contre eux ni rancune ni haine. Ils ne sont pour moi que des entités, des esprits de malfaisance sociale. Et l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice. Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur. Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme. Qu'on ose donc me traduire en cour d'assises et que l'enquête ait lieu au grand jour! » . L'Aurore, 13 janvier 1898.

**1-**Comment les accusations d'Émile Zola sont-elles liées aux circonstances politiques de l'époque, en particulier en ce qui concerne les tensions entourant l'affaire Dreyfus et le contexte de la Belle Époque en France ?

**2-**En quoi les noms des personnalités accusées par Zola reflètent-ils des aspects de la civilisation française de cette période, notamment en ce qui concerne la hiérarchie militaire et les liens entre politique et justice ?

**3-**Comment les machinations politiques décrites par Zola, notamment l'accusation d'un complot visant à sauver l'état-major, révèlent-elles des aspects de la civilisation française du XIXe siècle, notamment en ce qui concerne les jeux de pouvoir et les alliances politiques ?

## Cours 2 : La métamorphose de l'horreur : Les premières années de la Grande Guerre

**Objectif :** permettre aux étudiants de comprendre et d'analyser la manière dont la Grande Guerre a été représentée dans la littérature et les arts, en mettant particulièrement l'accent sur les premières années du conflit.

### 1- L'horreur des tranchées et la désillusion du front

Le commencement de la guerre dans un climat d'optimisme où l'on nourrissait l'espoir d'une victoire fulgurante ne tarde pas à révéler sa cruauté la plus sombre qui s'est renforcée notamment par le déploiement d'armes novatrices produites par les usines les plus avancées en la matière. Le portrait de la guerre commence donc à se dessiner de plus en plus avec précision lorsque les avions font leur entrée en scène, effectuant des missions de reconnaissance et identifiant les cibles sur lesquelles s'abattent d'innombrables projectiles. L'état des soldats qui s'abritent dans les « tranchées », devenant prisonniers de véritables labyrinthes souterrains, plongés dans la boue et souvent confrontés à des problèmes d'approvisionnement, atteste à bien des égards de l'horreur de la guerre qui annonce une constante appréhension d'une offensive ennemie qui, lorsqu'elle parvient à gagner quelques mètres, est immédiatement reprise. La souffrance des soldats qui étaient vulnérables aux attaques au gaz causant des ravages dévastateurs ne se lénifiait que par la rotation de leurs camarades, un court répit de quelques heures, voire de quelques jours, avant de replonger de nouveau de l'abîme de l'horreur.

Cette situation alarmante donne à voir l'état des soldats désignés sous le nom de « poilus » qui se battent courageusement sur le front tandis que la situation à l'arrière présente une complexité croissante. Des individus s'engagent à stimuler le moral des troupes, les « marraines de guerre » se rassemblent pour partager des nouvelles et envoyer des colis, endossant parfois le rôle d'infirmières. Les qualifiés de « planqués », quant à eux, se tiennent confortablement à l'abri dans des postes de repos, donnant leur avis sur l'état d'esprit des combattants et critiquant sans scrupule les décisions de l'Etat-Major. Cette réalité amère découverte par les soldats en permission lors de leur retour a eu un impact très négatif sur leur moral. En effet, ils se sont sentis lésés car tandis qu'ils défendaient avec ferveur leur pays, les autres se reposaient. C'est ainsi qu'un sentiment d'injustice s'installe implacablement se mêlant à une pensée croissante d'antimilitarisme. La propagande officielle qui tentait de masquer l'épuisement général afin de gommer les souffrances et les désillusions s'est avérée impuissante et insuffisante : « Notre pays, qui en avait supporté le poids le plus lourd, en sortit victorieux mais épuisé par une affreuse hécatombe, et soucieux avant tout d'assurer à l'avenir sa sécurité... » (André LAGARDE et Laurent Michard: 1988, p. 5)

La France a donc traversé une période de guerre intensément douloureuse, bien qu'elle ait fini par être victorieuse, elle s'en sort épuisée et traumatisée, car elle a dû supporter le fardeau le plus pesant de la guerre, en l'occurrence les pertes massives et les souffrances inimaginables dans tous les domaines.

## **2- L'émancipation féminine : conséquence inattendue de la guerre**

Par ailleurs, il importe de signaler qu'un changement significatif découlant du départ des hommes vers le front marque l'une des évolutions saillantes du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, les femmes continuent à revendiquer leur émancipation qui avait déjà commencé depuis 1900, en changeant leur style vestimentaire et en se libérant des corsets oppressants qui entravaient leur liberté, certaines coupent leurs cheveux à l'instar de Colette comme signe de transformation majeure. Ce changement d'apparences est accompagné de leur engagement explicite dans des actions politiques comme en témoigne le Congrès national des femmes en 1901. De plus, elles s'investissent dans le monde du travail en remplaçant dans les usines, en conduisant des autobus et assurant des postes clés dans les gares. Mais, ce qui est sûr est que ces femmes avaient été propulsées véritablement vers ce nouveau rôle par la force des circonstances. C'est ainsi qu'elles ont commencé à percevoir leur salaire, et leur premier revêt une signification profonde, celle d'une expérience bouleversant leur conception traditionnelle de la vie domestique. Le moment d'après la guerre était décisif pour elles, car dès lors, elles ont refusé catégoriquement le retour exclusif au foyer. La place de la femme dans la société a connu donc un changement radical vu l'évolution des mentalités irréversibles, avec une transformation fondamentale dans la perception des rôles de genre et des opportunités pour les femmes.

### **TD 2 :**

-Présentez les causes et les conséquences de la guerre de 14-18, en les observant d'un point de vue français.

**Cours 3 : Les sciences et technologies en enquête : exploration des nouvelles frontières**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer les avancées scientifiques et technologiques significatives de la Belle Époque, en mettant l'accent sur les découvertes clés, les innovations technologiques et leur impact sur la société, tout en encourageant les étudiants à analyser et à interpréter ces développements dans le contexte de l'époque.

**1- L'essor des sciences fondamentales et appliquées**

Cette époque était le théâtre de transformations bouleversantes et de découvertes étonnantes, les sciences et techniques ont connu un grand développement, comme dans le domaine de la physique. Tandis que Einstein élabore la théorie de relativité, Pierre et Marie Curie, poursuivant les travaux de Becquerel, mettent en avant le phénomène de radioactivité en 1895. Les avancées significatives réalisées concernant la production et le transport de l'énergie, ainsi que la conservation de la chaleur ont attesté de l'épanouissement de la physique classique. Les travaux brillants de Poincaré en géométrie et les recherches de Baire en algèbre font preuve d'un renouveau en mathématiques, dont les applications se révèlent conséquentes au quotidien. Parallèlement, l'étude du monde visible est prise en considération, comme en témoigne le Traité de géographie physique de Martonne en 1909, où l'explication complète la simple description grâce aux avancées permanentes des techniques modernes.

Les recherches portant sur les êtres vivants ont été imprégnées d'une série de progrès visiblement concluants, à commencer par les mécanismes de la vie et de sa transmission ainsi que l'exploration approfondie des tissus et des cellules vivants grâce aux améliorations des microscopes, qui ont fait l'objet de quêtes-enquêtes passionnantes. On peut citer à titre d'exemple, Charles Richet a fait une découverte majeure en identifiant le phénomène de l'anaphylaxie.

Le domaine médical, quant à lui, a connu une évolution frappante notamment en raison du contexte de la guerre qui a stimulé remarquablement la recherche. De nouveaux traitements ont été découverts et la chirurgie a évolué de manière frappante. En ce qui concerne les soins aux blessés et aux brûlés, des exploits importants ont été accomplis, ouvrant ainsi la voie à des progrès futurs.

**2- La révolution des transports : automobile et aviation**

Ce développement grandiose et rapide a touché le secteur des moteurs également. En effet, l'invention du moteur à gaz par le Belge Etienne Lenoir, qui a été ultérieurement amélioré et transformé en moteur à essence grâce au grand exploit de l'Allemand Otto, a marqué le début

d'une métamorphose majeure. L'optimisation constante du moteur à essence a donné naissance à l'industrie automobile. Au tournant du siècle, la voiture à essence a remarquablement surpassé aussi bien la voiture à vapeur que la voiture électrique en termes de succès et popularité.

En France, à partir de 1891, plusieurs producteurs ont conçu des véhicules pratiques. Les entreprises-phares de cette période sont à titre d'exemple : Panhard et Levassor, Peugeot et Dion-Bouton. Par ailleurs, l'introduction du pneu Michelin en 1893 fut à l'origine des améliorations frappantes en termes de bien-être et de tenue de route. Pendant la même année, le tout premier salon de l'automobile a été organisé pour exposer une énorme variété de modèles et de dispositifs sophistiqués.

L'ère de l'aviation prend son envol à une époque similaire reflétant de manière ostensible son évolution monumentale. En 1890, Clément Ader accomplit judicieusement un exploit révolutionnaire en réussissant à faire décoller une machine à vapeur du vol, suivi en 1897 par un bon de 300 mètres. Grâce à l'adoption d'un moteur léger d'origine française, les frères Wright poussent les limites du vol vers des horizons lointains. Il convient de citer d'autres pionniers qui ont marqué, au travers de leurs inventions cette époque, à l'instar de Levavasseur et Séguin qui se sont lancés dans les cieux, et Louis Blériot qui a écrit, en 1909, une page d'histoire réussissant à franchir la Manche.

Pendant cette époque, toutes les innovations aéronautiques étaient conjointement expérimentées, à savoir l'hélicoptère, l'hydravion ou les ballons dirigeables. Des pionniers comme Charles Voisin, Louis Bréguet et Esnault-Pelterie ont installé les bases de la construction aéronautique, et pratiquement instantanément, l'avion est devenu un moyen de communication incontournable. En 1913, l'aviation a franchi un nouveau jalon avec le premier service de transport aéropostal. En dépit de nombre élevé d'accidents et l'inquiétude de beaucoup de gens, on ne peut nier que le développement de l'aviation a marqué le début de l'ère de la vitesse.

### **3- Les innovations du quotidien et les paradoxes du progrès**

A partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une exposition exceptionnelle se tint à Paris rassemblant une multitude d'innovations en l'occurrence des moteurs, des machines, des téléphones, des tramways et des ascenseurs éclairés par des milliers de lampes installées par l'Américain Edison. « Cependant les inventions destinées à améliorer leurs conditions de vie se développent : l'aéroplane, le métropolitain, l'électricité, le radium. » (BERTON, Jean – Claude : 1983, p.15.)

Ces avancées se diffusèrent manifestement dans la vie quotidienne après 1900. Il est à signaler que des améliorations révélatrices d'un énorme développement furent apportées à la production et au transport de l'énergie électrique sur de longues distances, grâce à l'introduction de turbines multicellulaires par Rateau en 1902, de transformateurs et des câbles conducteurs à haute tension. L'électricité devint donc le moteur principal de nouvelles applications à l'instar de four électrique de Moissan, mis en place dès 1892, qui révolutionna la chimie. Par ailleurs, l'ingénieur Bienvenüe construit le métropolitain, inauguré en 1900. La radiotélégraphie, connue sous le nom de T.F.S qui avait ses racines dans des travaux théoriques, similaires à ceux de Marconi en Italie et à ceux de Branly, devint promptement accessible au grand public.

Il faut signaler par ailleurs qu'une tension constante entre l'innovation technologique et le développement socio-économique fut incontestable. La cadence effrénée des découvertes et des inventions, notée depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, donne à voir que l'humanité a réalisé des avancées matérielles incroyables en très peu de temps. Cependant, un contraste frappant met en avant que malgré ces progrès spectaculaires, une grande partie de la population mondiale continue à se confronter au sous-développement voire même à la sous-alimentation. Ce décalage important entre le développement technologique et la pauvreté persistante soulève des questions importantes sur la répartition inégale des avantages de la science et de la technologie. Il était donc nécessaire d'orienter l'innovation vers des objectifs faisant profiter à l'ensemble de la société, tout en poursuivant la lutte contre les iniquités économiques et sociales. Cette réalité met donc en lumière les défis complexes auxquels le monde était confronté dans sa quête d'un progrès équilibré et durable et qui avaient poussé les chercheurs à prospecter d'autres chemins de progression : « Depuis 1900, découvertes et inventions se succèdent à une allure prodigieusement accélérée : il en résulte un progrès matériel étonnant, mais aussi un contraste brutal, car la majeure partie de la population du globe reste sous-développée, sinon sous-alimentée. » (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 7.)

Pendant cette époque, le cinéma a connu un grand essor. Inauguré au cours des dernières décennies du vingtième siècle, l'art cinématographique a promptement révélé ses caractéristiques fondamentales, dont l'apogée fut marquée par l'avènement du cinéma sonore en 1927. Ce dernier prend racine essentiellement dans les expérimentations scientifiques pionnières de Marey et Demeny, puis s'épanouit davantage par le truchement des réalisations visionnaires de Louis Lumière, qui, en mars 1895, éblouit le public parisien lors de sa première démonstration publique.

Le cinéma progresse au-delà de son stade initial d'attraction et s'élève vélocement au rang d'un divertissement récurrent. Sous peu, il se métamorphose en une authentique merveille,

à l'image de l'illusionniste de renom, Georges Méliès, qui érige le premier studio cinématographique et pionne l'art des effets spéciaux pour tracer le chemin pour l'Américain Griffith qui fonde concrètement le langage cinématographique que nous connaissons aujourd'hui, au travers de la diversité de ses plans et les mouvements habiles de sa caméra.

### TD3 :

[...] Nulle invention [l'aviation] n'aura été désirée avec plus de ferveur et, une fois découverte, n'aura davantage enthousiasmé les foules. Après tant de siècles, tant de millénaires d'attente, parfois désespérée, il n'y a guère aujourd'hui plus de quarante années (quarante années seulement !) que l'homme est enfin parvenu à voler, c'est-à-dire, au sens propre du mot, à circuler et à se diriger dans les airs non à la merci des éléments, mais en les dominants comme les domine l'oiseau, au moyen d'un vol mécanique. [...] Écrire l'histoire de l'aviation avec aussi peu de recul, alors que la plupart des acteurs sont encore là pour apporter leurs témoignages est à la fois un avantage et un danger. Il en va, en effet, de l'Histoire comme d'une chaîne de montagnes. Pour en bien distinguer les sommets, il faut les observer de loin. [...] Les faits qui en tissent la trame glorieuse se sont succédés avec une rapidité, dans un bouillonnement si prodigieux, qu'il est obligatoire de les trier, de les choisir, afin de ne retenir que ceux qui seront susceptibles de contribuer dans l'avenir à restituer à cette lutte dramatique de l'être le plus dépourvu de la création – l'homme – contre l'élément le plus redoutable, le plus pernicieux, le plus perfide – l'air – son caractère véritable, sa physionomie exacte. [...] Les aviateurs de tous les pays, quels qu'ils soient, y trouveront l'hommage qu'ils méritent. Les aviateurs français y recevront la part qui leur revient. Elle est grande. Il est permis de rappeler, au seuil de cette étude, que le premier homme qui a quitté le sol est un Français : Pilâtre de Rozier ; que le premier homme qui a volé sur un plus lourd que l'air est un Français : Clément Ader ; que le premier homme qui a franchi une mer en avion est un Français : Louis Blériot. [...] C'est à force de volonté, de dévouement et de ténacité acharnée que les résultats de l'époque présente ont pu être obtenus. C'est à force de patience, de foi invincible, que des ailes ont enfin poussé à l'homme condamné depuis tant de siècles à cheminer dans les ténèbres. Inventeurs, ingénieurs, pilotes, techniciens, radios, mécaniciens, tous, oubliant leurs peines et leurs souffrances, ont lutté et se sont obscurément dévoués pour le triomphe final. Connus et inconnus, et ceux-là « encore plus grands de n'être pas nommés », tous ont droit à la même reconnaissance et à la même gloire. C'est pour eux qu'a été écrit ce livre. Grâce à eux, l'avion,

tel un soc flamboyant enfoncé en plein ciel, ouvre aujourd'hui la route de l'avenir. Rien ne l'arrêtera.

René Chambre, *Les Hommes de bonne volonté*, Tome XVI, Paris : Flammarion

**-Comment l'émergence de l'aviation, telle que décrite dans le texte, peut-elle être considérée comme une réponse ou une évolution significative dans le contexte de la Première Guerre mondiale (1914-1918), et de quelle manière cet aspect technologique a influencé la manière dont les nations ont mené le conflit aérien au cours de cette période ?**

#### **Cours 4 : Les horizons inexplorés de la pensée : la philosophie à l'aube de nouveaux domaines**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer les évolutions philosophiques majeures de la Belle Époque, en mettant en lumière les courants de pensée émergents, les penseurs influents et les transformations de la philosophie face aux défis socioculturels de cette époque charnière.

##### **1- La transformation de la philosophie face aux sciences modernes**

Pendant cette époque, la philosophie, s'étendant dans des directions diverses, s'efforce dès lors à devenir une réflexion aiguisée sur l'humanité dans ses rapports réels avec le monde et les événements qui le marquent. Plusieurs philosophes ont exprimé leur implication dans le développement de la conception du monde, nous citons à titre d'exemple, Goblot qui perçoit la logique comme une analyse des démarches intellectuelles du savant. Rauh, quant à lui, interprète la morale comme une expérience authentique de la vertu. Boutroux exprime son opposition aux abstractions de Kant, en concevant la philosophie dans son ensemble en tant que démarche de la raison qui s'épanouit en s'appuyant sur les acquis de la science et de la vie.

En réaction à la rapide évolution des sciences et à une remise en question de leurs fondements, les philosophes ont percé à jour de nouvelles sources d'inspiration et de réflexion. Ils ont manifesté un intérêt actif au développement de la psychologie et de la sociologie, nourrissant de la sorte leur des théories émergentes. Pourvus d'une connaissance souvent rigoureuse et substantielle des nouvelles théories, ils s'efforcent de décrypter la nature des choses et d'établir leur relation avec la nature humaine, à l'instar du mathématicien Poincaré

qui, dans son ouvrage *La Science et l'Hypothèse* met en exergue l'impact de l'activité humaine sur l'évolution des sciences.

## 2- La naissance des revues philosophiques universitaires

Des revues voulant promouvoir la philosophie en tant que discipline universitaire et défendre son caractère distinct à l'encontre de l'influence ascendante des sciences et de la spécialisation académique, ont vu le jour :

*La Revue de métaphysique et de morale* est, avec *la Revue philosophique de la France et de l'étranger* lancée en 1876 par Théodule Ribot, l'une des deux grandes revues philosophiques universitaires nées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La publication a été fondée en 1893 par de jeunes bourgeois des beaux quartiers de Paris nés avec la III<sup>e</sup> République ou peu s'en faut : Xavier Léon (1868-1935), Elie Halévy (1870-1937), Léon Brunschvicg (1869-1944) et le petit noyau d'amis réunis autour d'eux. Au premier regard, la publication rappelle les revues littéraires d'avant-garde qui fleurissent à la même époque. Le projet est porté par un groupe générationnel ambitieux dont les membres n'ont pas encore publié de travaux significatifs : ils achèvent à peine leurs études de philosophie à la Sorbonne ou à l'École normale supérieure. Mais, à la différence des petites revues littéraires et artistiques qui défendent bruyamment un projet de rupture en s'inscrivant volontiers dans une lutte intergénérationnelle, la visée institutionnelle de l'entreprise est affirmée dès le départ : il s'agit d'investir le champ disciplinaire pour donner à la philosophie un organe capable d'assurer sa promotion dans l'enseignement et en dehors. La Revue ne sera donc pas au service exclusif d'une école et d'un petit groupe de contributeurs : les fondateurs feront d'ailleurs appel à leurs aînés pour consolider l'autorité du périodique, atténuant ainsi le caractère générationnel de l'entreprise. La publication défendra la « philosophie proprement dite » menacée par l'impérialisme des sciences et l'esprit de spécialité. (Stephan Soulié : 2008/2. p. 198.)

L'impact des idées philosophiques sur la civilisation française pendant cette époque s'est manifesté au travers de la fondation des revues universitaires à l'instar de *La Revue de métaphysique et de morale* fondée en 1893 par un groupe de jeunes intellectuels parisiens, et la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, lancée en 1876 par Théodule Ribot, qui était l'une des deux grandes revues philosophiques universitaires.

Il importe de préciser que les fondateurs de la *Revue de métaphysique et de morale* étaient des jeunes bourgeois issus des beaux quartiers de Paris et qui étaient nés à l'époque de la Troisième République. Les membres du groupe étaient des étudiants en philosophie à la Sorbonne ou à l'École Normale Supérieure et qui manquaient d'expérience académique. Cependant, cela ne les a pas empêchés d'avoir un projet très ambitieux. Tandis que les revues littéraires d'avant-garde de l'époque cherchaient souvent à rompre avec les générations précédentes pour s'imposer sur le devant de la scène littéraire, la *Revue de métaphysique et de morale* a manifesté une orientation institutionnelle claire dès le départ. Ses fondateurs voulaient

faire de la revue un organe universitaire respecté et influent pour promouvoir la philosophie aussi bien dans l'enseignement qu'en dehors. A l'opposée d'autres revues littéraires et artistiques qui étaient communément focalisées sur un petit groupe de contributeurs, la « Revue » visait à être ouverte et à servir la cause de la philosophie dans son ensemble. Les membres fondateurs de la revue étaient conscients que la philosophie à l'époque était aux prises avec une série de contraintes, notamment l'influence croissantes des sciences et la spécialisation grandissante dans le domaine académique. Leur objectif ultime était de défendre ce qu'ils appelaient « la philosophie proprement dite » contre ces menaces, en insistant sur l'importance de la métaphysique et de la morale. Dans cet ordre d'idées, ils ont également cherché le soutien de philosophes plus âgés pour renforcer l'autorité de leur périodique.

### **Cours 5 : Henri Bergson (1859-1941) le philosophe de la durée et de l'élan vital**

**Objectif :** amener les étudiants à Explorer la philosophie d'Henri Bergson et son impact sur la Belle Époque, en mettant en lumière ses idées novatrices, sa vision du temps, et son influence sur la pensée philosophique et culturelle de son époque.

#### **1- Le contexte intellectuel et l'émergence du bergsonisme**

Un dynamisme et une révolution intellectuels sans précédent ont marqué manifestement les années précédant la Première Guerre mondiale. Au cœur de cette ébullition se trouvait la littérature philosophique, idéologique et politique séduisant plusieurs écrivains authentiques de renom, qui ont exprimé une remise en question profonde de la réalité existante et diffusé de nouvelles idées concernant la philosophie et la politique. Ces écrivains talentueux ont consacré leur plume à exprimer et à promouvoir leurs idées et convictions. C'est ainsi qu'ils ont participé à la diffusion et aux débats sur les questions philosophiques et politiques. Le contexte intellectuel de cette époque était caractérisé par une volonté vigoureuse d'engagement et de participation active aux discussions d'idées, reflétant un grand sens de responsabilité et un profond désir de contribuer au débat intellectuel de cette époque : « Les années qui ont précédé la guerre de 1914 furent des années de révolution intellectuelle; ainsi s'explique l'importance prise alors par la littérature philosophique, idéologique ou politique : la philosophie, en effet, et la politique, sous la forme doctrinaire ou oratoire, attirent des écrivains authentiques qui mettent tout leur talent au service de leur pensée ou de leurs convictions. » (André LAGARDE, Laurent MICHARD : 1988, p. 79.)

La pensée philosophique pendant cette époque était sous l'influence du spiritualisme psychologique d'Henri Bergson qui mettait l'accent sur la dimension intérieure de la réalité, en insistant sur l'importance de l'intuition et de la conscience, qui a marqué un contraste évident avec les approches plus empiriques et matérialistes du positivisme et du scientisme qui se fait sentir notamment dans les œuvres d'Emile Boutroux et de Léon Brunschvicg.

Emile Boutroux a contribué, avec son ouvrage **Sciences et Religion**, publié en 1908, à cette réaction en explorant les relations entre la science et la religion, soutenant l'idée qu'elles pouvaient coexister de manière harmonieuse. Léon Brunschvicg, quant à lui, a également contribué à ce mouvement au travers de son ouvrage intitulé **L'idéalisme contemporain**, de 1905, dans lequel il a exploré les idéaux philosophiques contemporains.

L'influence d'Henri Bergson, aussi bien au niveau de sa philosophie que de son style d'écriture était déterminante et marquante sur la littérature de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce sens que l'on peut parler presque d'un « bergsonisme littéraire » à cette époque, de manière similaire au « cartésianisme littéraire » qui avait marqué le XVII<sup>e</sup> siècle. Normalien, Bergson a suscité de nombreuses controverses notamment quand il a exprimé très tôt son opposition au scientisme et au positivisme de son époque en développant une philosophie expérimentale de la durée.

A une époque où l'expérience du temps concret devait une source principale de renouvellement pour la poésie, la philosophie bergsonienne, qui avait prédit bon nombre de ces innovations littéraires, est apparue en tant que philosophie des temps modernes pour de nombreux esprits. Son apport a été consolidé surtout par son talent d'écrivain, et certaines parties de ses œuvres se sont transformées en une forme de poésie philosophique en prose, chose qui était alors une nouveauté en France contribuant ainsi à façonner les débats et les innovations intellectuelles et artistiques de son temps : « La réalité est croissance globale et indivisée, invention graduelle, durée : tel un ballon élastique qui se dilaterait peu à peu en prenant à tout instant des formes inattendues. » (Henri, BERGSON : 1969, p. 55.)

Bergson a mené ses travaux pour montrer que la réalité n'est pas une entité statistique mais plutôt un processus ininterrompu de devenir. Il décrit la réalité comme « une croissance globale et indivisée » soulignant ainsi son caractère fluide et vivant. L'analogie avec « un ballon élastique » en expansion donne à lire l'idée que la réalité se déploie progressivement, prenant des formes toujours nouvelles et surtout imprévisibles. Au travers de cette citation, Bergson met en exergue sa propre conception du temps en tant que dimension fondamentale de l'existence, où le passé, le présent et le futur s'entremêlent dans une continuité créative, où le monde se voit comme un processus en constante évolution, au lieu d'une réalité figée,

renforçant ainsi l'importance de l'intuition et de la perception directe dans le dessein de saisir la véritable nature de la réalité.

L'originalité de Bergson avait commencé à se révéler dès 1888 avec sa thèse sur « les données immédiates de la conscience ». Il a continué à développer sa pensée au travers des ouvrages-phares à l'instar de *Matière et Mémoire (1896)*, *L'Evolution créatrice (1907)*, *L'énergie spirituelle (1919)*, *Les Deux Sources de la morale et de la religion (1932)*. Qui plus est, il a exploré des aspects de sa pensée esthétique dans son essai sur *Le Rire (1900)* où il a examiné les sources majeures du comique et les mélange de l'élément mécanique et vivant.

## 2- L'influence bergsonienne sur la littérature : Proust et Péguy

Marcel Proust et Charles Péguy, deux écrivains célèbres de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en France, ont été explicitement influencés par la philosophie d'Henri Bergson :

- a- **Marcel Proust** : Ce grand auteur est connu pour son chef-d'œuvre qui a incontestablement marqué cette époque, en l'occurrence *A la recherche du temps perdu*, où il explore ingénieusement la nature du temps, de la mémoire et de la perception. Bergson était également intéressé par ces thèmes, en particulier la notion de « durée » dans le temps. Proust a examiné comment le temps affecte la mémoire et la construction de la réalité en incorporant subtilement les idées de Bergson. Ainsi, l'influence de Bergson sur Proust réside dans la réflexion sur la temporalité et la mémoire qui sous-tend l'ensemble de son œuvre.
- b- **Charles Péguy** : qui était également un écrivain, poète et essayiste engagé, très célèbre pour ses œuvres littéraires et ses idées politiques et religieuses. L'influence de Bergson sur lui est relative essentiellement à la réaction de Bergson contre le scientisme et le positivisme. En effet, Péguy était aussi contre la déshumanisation de la société moderne et il a trouvé en Bergson un complice intellectuel dans sa quête pour revaloriser l'expérience humaine et spirituelle. Les idées de Bergson ont donc un impact indubitable tour à tour sur la pensée et l'écriture de Péguy dans ce contexte plus philosophique et social.

TD 4 :

**Comment Bergson distingue-t-il le "moi superficiel" façonné par les contraintes sociales et linguistiques du "moi fondamental" associé à une conscience inaltérée, et en quoi cette exploration philosophique du moi contribue-t-elle à la compréhension de la liberté élémentaire ?**

Pour retrouver ce moi fondamental, tel qu'une conscience inaltérée l'apercevrait, un effort vigoureux d'analyse est nécessaire, par lequel on isolera les faits psychologiques internes et vivants de leur image d'abord réfractée, ensuite solidifiée dans l'espace homogène. En d'autres termes, nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect : l'un net, précis, mais impersonnel ; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun. Si nous aboutissons à distinguer deux formes de la multiplicité, deux formes de la durée, il est évident que chacun des faits de conscience, pris à part, devra revêtir un aspect différent selon qu'on le considère au sein d'une multiplicité distincte ou d'une multiplicité confuse, dans le temps-qualité où il se produit, ou dans le temps-quantité où il se projette. Quand je me promène pour la première fois, par exemple, dans une ville où je séjournerai, les choses qui m'entourent produisent en même temps sur moi une impression qui est destinée à durer, et une impression qui se modifiera sans cesse. Tous les jours j'aperçois les mêmes maisons, et comme je sais que ce sont les mêmes objets, je les désigne constamment par le même nom, et je m'imagine aussi qu'elles m'apparaissent toujours de la même manière. Pourtant, si je me reporte, au bout d'un assez long temps, à l'impression que j'éprouvai pendant les premières années, je m'étonne du changement singulier, inexplicable et surtout inexprimable, qui s'est accompli en elle. Il semble que ces objets, continuellement perçus par moi et se peignant sans cesse dans mon esprit, aient fini par m'emprunter quelque chose de mon existence consciente ; comme moi ils ont vécu, et comme moi vieilli. Ce n'est pas là illusion pure ; car si l'impression d'aujourd'hui était absolument identique à celle d'hier, quelle différence y aurait-il entre percevoir et reconnaître, entre apprendre et se souvenir ? Pourtant cette différence échappe à l'attention de la plupart ; on ne s'en apercevra guère qu'à la condition d'en être averti, et de s'interroger alors scrupuleusement soi-même. La raison en est que notre vie extérieure et pour ainsi dire sociale a plus d'importance pratique pour nous que notre existence intérieure et individuelle. Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions, pour les exprimer par le langage. De là vient que nous confondons le sentiment même, qui est dans un perpétuel devenir, avec son objet extérieur permanent, et surtout avec le mot qui exprime cet objet. De même que la durée fuyante de notre moi se fixe par sa projection dans l'espace homogène, ainsi nos impressions sans cesse changeantes, s'enroulant autour de l'objet extérieur qui en est cause, en adoptent les contours précis et l'immobilité

Nos sensations simples, considérées à l'état naturel, offriraient moins de consistance encore. Telle saveur, tel parfum m'ont plu quand j'étais enfant, et me répugnent aujourd'hui. Pourtant je donne encore le même nom à la sensation éprouvée, et je parle comme si, le parfum et la saveur étant demeurés identiques, mes goûts seuls avaient changé. Je solidifie donc encore cette sensation ; et lorsque sa mobilité acquiert une telle évidence qu'il me devient impossible de la méconnaître, j'extrais cette mobilité pour lui donner un nom à part et la solidifier à son tour sous forme de goût. Mais en réalité il n'y a ni sensations identiques, ni goûts multiples ; car sensations et goûts m'apparaissent comme des choses dès que je les isole et que je les nomme, et il n'y a guère dans l'âme humaine que des progrès. Ce qu'il faut dire, c'est que toute sensation se modifie en se répétant, et que si elle ne me paraît pas changer du jour au lendemain, c'est parce que je l'aperçois maintenant à travers l'objet qui en est cause, à travers le mot qui la traduit. Cette influence du langage sur la sensation est plus profonde qu'on ne le pense généralement. Non seulement le langage nous fait croire à l'invariabilité de nos sensations, mais il nous trompera parfois sur le caractère de la sensation éprouvée. Ainsi, quand je mange d'un mets réputé exquis, le nom qu'il porte, gros de l'approbation qu'on lui donne, s'interpose entre ma sensation et ma conscience ; je pourrai croire que la saveur me plaît, alors qu'un léger effort d'attention me prouverait le contraire. Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et

fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité.

Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presse universitaire de France, (1888), édi, 1970, pp. 59-60.

## **Cours 6 : Révolution culturelle : L'impact des arts sur les valeurs de la société**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer les transformations culturelles majeures induites par les mouvements artistiques de la Belle Époque, en mettant en évidence l'influence des arts sur les valeurs sociétales et l'évolution des mentalités.

### **1- La rupture artistique face à la résistance bourgeoise**

L'art de la période allant de 1884 à 1914 a été remodelé par une métamorphose radicale qui s'est déroulée entre le Salon des Indépendants, qui a marqué le véritable de l'indépendance artistique, et la crise de ayant lieu entre 1914-1918. Ce changement profond a un impact intense et significatif sur le monde de l'art et la pensée. En dépit des avancées philosophiques, scientifiques et technologiques qui encourageaient cette mutation explicite, la société bourgeoise, soucieuse de préserver sa stabilité, a résisté à cette transformation. En effet, elle s'est accrochée à une vision utopique d'elle-même, reflété notamment dans l'art officiel, ignorant sciemment les tensions internationales et les préoccupations du mouvement socialiste. Ainsi, le renouveau culturel s'est développé en marge de la société bourgeoise, progressant sans liens avec les tendances de la mode, goût et les conventions sociales. Les artistes, par nature subversifs, rejetés par les sociétés et souvent condamnés par les autorités officielles, sont devenus par la force des choses des marginaux. Ils se sont rassemblés, formant une sorte de « compagnonnage » nouveau dans les cafés, autour des revues artistiques ou dans des ateliers communs pour poursuivre leurs explorations artistiques : « La Belle époque a été une période de grands changements et d'innovations en tout genre et dans tous les secteurs. Bien entendu, ces innovations et ces changements se sont également produits dans les arts. Et le monde des arts, à la Belle Epoque, c'est la France et c'est surtout Paris. » (Elyette ROUSSEL : 1996, p. 15.)

### **2- L'émergence du modernisme et l'internationalisation de l'art**

Au sein d'un tel contexte, l'impact de l'impressionnisme, qui avait par le passé libéré l'individu face à la réalité, continue à prospérer. Cette révolution monumentale consiste en l'adoption de la sensation et de l'impression en tant que nouvelle approche instinctive du monde des apparences. Ces sensations deviennent la voie principale de compréhension et le point de départ de toute expérience poétique et artistiques. C'est dans ce sens que la notion de réalité est dès lors indissociable de l'impact visuel, auditif ou tactile qu'elle sur l'artiste. De nombreux paramètres ont contribué à cette progression : « les travaux de Bergson sur l'intuition directe des données immédiates de la conscience démantelaient la réalité rationnelle et intelligible du temps et de l'espace. » (Ghislaine COTENTIN-REY : 1991, p. 296.)

De plus, les progrès récents dans le domaine scientifique et technologique ont bouleversé le rythme de la vie, créant de nouvelles dimensions, et le cinéma a fourni une image en constante évolution d'un monde en mutation. Dans cette époque, le dogme de la stabilité du cartésianisme a été rejeté.

C'est dans ce sens qu'on a volontairement contesté les principes établis précédemment et l'art a rompu avec son caractère académique et conformiste pour épouser une nouvelle notion d'art en constante évolution. Ainsi, l'idée de « modernisme » et d'avant-garde a surgi, repoussant les limites de l'art pour le maintenir perpétuellement vivant et novateur. Ce n'est qu'en 1900 que l'art a commencé à retrouver sa place dans la société mettant fin à la léthargie qui le caractérisait. *L'Art nouveau, le Style Modern ou le style Métro* sont des courants qui conquis la société en s'insinuant dans la vie quotidienne. A compter de cette époque, l'Europe a commencé à privilégier un esprit international qui a autorisé à des artistes du monde entier de se réunir à Paris, participant ainsi à des révolutions esthétiques simultanées. La culture a progressivement perdu son aspect national spécifique pour s'imprégner de la mondialisation qui est devenue un aspect fondamental du XX e siècle.

## **Cours 7 : La place de l'architecture**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer le rôle fondamental de l'architecture en tant que reflet et moteur des transformations culturelles, sociales et esthétiques de la Belle Époque.

### **1- La révolution du fer dans la construction architecturale**

L'histoire du fer et du béton armé avait un impact profond sur le développement de l'architecture pendant cette période. En effet, ces deux matériaux industriels sont à l'origine de

l'incorporation de la technique dans l'art de la construction. Plusieurs architectes ont alors décidé de se familiariser avec les techniques spécifiques liées à ces matériaux. C'est dans ce sens que les métiers artisanaux sont devenus très importants et des styles distincts ont émergé dans la céramique et la verrerie. Conjointement, dans les domaines du divertissement et de l'espace public, des peintres et des architectes, plutôt que des artisans spécialisés, se sont lancés dans la conception des éléments tels que les rideaux de scène, les entrées de métro et les affiches publicitaires. Par ailleurs, des techniciens à l'instar de Eiffel, ont également fait un pas de géant dans le domaine de l'architecture, et des ingénieurs ont été conviés à collaborer avec des architectes. Ce faisant, l'élaboration des œuvres architecturales a été radicalement transformée devant plus complexe afin de refléter une civilisation industrielle en proie à des dilemmes de désir de pure beauté et des exigences pratiques d'un monde de plus en plus dominé par le matérialisme :

L'architecture de Paris créée pendant la Belle Époque, entre 1871 et le début de la Première Guerre mondiale en 1914, s'est distinguée par sa variété de styles différents, du néo-byzantin et du néo-gothique au classicisme, Art Nouveau et Art Déco. Il était également connu pour sa décoration somptueuse et son utilisation imaginative des matériaux nouveaux et traditionnels, y compris le fer, le verre de plat, la tuile colorée et le béton armé. Les bâtiments et structures notables de l'époque comprennent la Tour Eiffel, le Grand Palais, le Théâtre des Champs-Élysées, la Gare de Lyon, le grand magasin Bon Marché et les entrées des stations du métro parisien conçues par Hector Guimard.

(Architecture parisienne de la Belle Époque. Consulté le 4/11/2023. Disponible sur <https://www.hisour.com/fr/paris-architecture-of-the-belle-epoque-31747/>)

Le rôle crucial du fer dans l'évolution de l'architecture pendant cette période n'est pas à démontrer, car en tant qu'élément préfabriqué, il était déjà utilisé dans la construction des grands édifices publics tels que les gares, les marchés, les magasins et les salles d'exposition. Par ailleurs, cette période était caractérisée par une révolution époustouflante dans l'utilisation du fer dans la construction au travers d'une disposition quasiment totale du mur, chose qui a transformé complètement l'esthétique architecturale au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Les innovations architecturales étaient représentatives de l'évolution de la société vers une ère scientifique et industrielle :

Élément préfabriqué, adopté déjà Labrouste et maint constructeur d'édifices publics, gares, marchés, magasins, salles d'exposition, le fer déterminera la première révolution spectaculaire dans la construction, avec la disposition presque totale du mur: la Galerie des machines, que Dutert et Contamin font admirer aux visiteurs de l'Exposition de 1889, donne ainsi au fer sa première expression architecturale, tandis qu'à cette même exposition, Eiffel présente une tour vertigineuse, poème à l'ère scientifique et industrielle en même temps qu'expression d'une nouvelle optique, où la ligne vaut autant par son harmonie que par sa fonction, où l'adaptation à la fonction

conditionne même la perfection esthétique. (Ghislaine COTENTIN-REY : 1991, p. 297.)

## 2- L'émergence du béton armé et la révolution Perret

En revanche, un matériau innovant, caractérisée par la rigueur abstraite et épurée de ses structures allait tempérer le foisonnement végétal du Modern Style et en fin de compte stopper son expansion. Le béton, plus exactement le béton armé, n'avait jusqu'alors été utilisé, de 1872 à 1905, qu'à des fins théoriques ou expérimentales, à l'instar de la construction de l'aqueduc d'Achères par Coignet en 1893, ou la villa de démonstration d'Hennebique à Bourg-la-Reine en 1900. Cependant, son utilisation a vite augmenté dans le monde entier. La première église construite en béton armé fut celle de Saint-Jean-de-Montmartre par Baudot entre 1897 et 1902. De plus, Tony Garnier a conçu les plans d'une cité industrielle épatamment moderne où le béton était prédominant.

Par ailleurs, les frères Perret, Auguste (1876-1954) et Gustave (1876-1952), ont hissé le béton armé au rang de l'expression architecturale et lui ont de la sorte conféré une reconnaissance bien méritée. Il faut préciser que d'un point de vue technique, le béton avait déjà fait ses preuves, étant largement utilisé pour construire les poutres, les linteaux, les appuis de fenêtres et les planchers. Or, il rester de lui accorder une esthétique distinctive. Cette tâche a été judicieusement accomplie par les frère Perret en abonnant les principes antérieurs qui ne lui étaient pas adaptés, libérant ainsi l'architecture des contraintes styles historiques. La productivité était la norme, accompagnée de simplicité, de clarté, de rigueur mathématique et cartésienne. Cette approche fut à l'origine de l'adoption du « cube » comme forme idéale de construction jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. En effet, l'esthétique résidait dans le jeu des surfaces planes entrecoupées de reliefs et de creux, ainsi que dans la texture même du béton. Les œuvres fougueuses de Perret, qui étaient visiblement révolutionnaires à l'époque mais dégageaient une certaine perfection, mettaient en relief le matériau, le célébraient et lui conféraient une place centrale dans leur conception architecturale. Nous pouvons citer à titre d'exemples : l'immeuble du 25 bis de

Parmi elles, l'immeuble du 25 bis de la rue Franklin à Paris (1902) et surtout le premier théâtre en béton armé, le théâtre des Champs-Élysées, inauguré en 1913, marquaient la naissance d'une nouvelle architecture, marquant la découverte de la sobriété décorative.

Les brevets constituent donc une source d'informations essentielles concernant le béton armé avant la première guerre mondiale. Il faut signaler qu'avant cette période, plusieurs systèmes étaient mis en place, la plupart d'entre eux étant protégés par des brevets, qui étaient indispensables pour l'innovation et le développement de techniques liées au béton armé :

« Avant la Première Guerre mondiale, le béton armé est gouverné par de nombreux systèmes, brevetés pour la plupart. Les brevets sont donc une source primordiale d'informations actuellement toujours accessible. » (Jean-François Denoël et al : 2013, p. 24.)

Pour conclure, on peut dire que l'étude des brevets de l'époque se considère comme une source inestimable pour comprendre le processus d'évolution et de diffusion de cette technologie révolutionnaire. Ils fournissent un aperçu précieux des méthodes et des idées qui ont remodelé explicitement l'utilisation du béton armé dans la construction, et leur accessibilité actuelle se veut un trésor inépuisable d'informations pour les chercheurs et les passionnés de l'histoire de l'architecture et de l'ingénierie.

### **Cours 8 : La place de la sculpture**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer et analyser le rôle significatif de la sculpture en tant qu'expression artistique, sociale et culturelle au cours de la Belle Époque.

La sculpture a connu de grandes transformations pendant ces années déterminantes, elles furent plus marquantes que celles d'autres arts, compte-tenu de l'influence persistante de la révolution romantique qui évoluait lentement. Toutefois, cette sculpture n'échoua pas, car au lieu de suivre des écoles artistiques, ce furent des sculpteurs chevronnés travaillant individuellement, en la délivrant de conventions désuètes, permirent à la sculpture de s'ancrer convenablement dans le XX<sup>e</sup> siècle et de trouver un rythme en phase avec les autres formes artistiques.

Quatre figures emblématiques qui ont marqué l'histoire de la sculpture pendant cette époque :

#### **1- AUGUSTE RODIN (1840-1917)**

On ne peut parler de la sculpture pendant cette époque sans évoquer Auguste Rodin qui marque une transition significative entre deux époques artistiques, à savoir le romantisme impressionniste et l'expressionnisme. Ses œuvres sont animées expressément par une vitalité élémentaire, un chaos dramatique, une ambition d'expressivité et une distorsion de l'anatomie pour créer des « signes » riches de vie intérieure. Les mouvements et manifestations de ses sculptures semblent se prolonger dans le temps et l'espace, saisis dans l'instabilité de l'instant, reflétant ainsi une imagination romantique et une vision impressionniste.

Le Rodin sculpteur apprécié par le grand public appartient véritablement au XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, au-delà de son aspect romantique, c'est l'artisan-créateur en lui, profusément

lié à son métier et soumis à ses exigences contraintes, qui transcende les limites du romantisme et préfigure la rigueur scientifique des sculpteurs à venir. En effet, ses premières créations, notamment L'Age d'airain, ont suscité la controverse, accusé des moulages sur nature. Pourtant, elles ne faisaient de dévoiler l'aspect principal de son œuvre : son souci du modelé qui insuffle une force intérieure à des sculptures telles que Le Penseur, Le Baiser et Les Bourgeois de Calais. Protégé grâce à l'influence de Michel-Ange des pièges de l'académisme, Rodin avait découvert la distinction entre le « faux idéal » et l'adoration de la chair, un principe approuvé par la sculpture grecque et qu'il cherchait à traduire dans toute son œuvre. Rodin, qui célébrait la vie et l'expression, rêvait des formes en perpétuels développement et mouvement.

Toutefois, il ne cherchait pas la vraisemblance ou une imitation servile de la nature, mais plutôt un dynamisme qui propulse et vitalise ses sculptures, tel que celui de « Jean-Baptiste », et une création purement plastique, affirmant une vérité plastique sciemment distincte de la réalité. A vrai dire, Rodin était un sculpteur célèbre de son époque, non seulement en ce qu'il accordait de l'importance à la technique sculpturale, mais aussi et surtout en ce qu'il mettait en avant le matériau. Ce faisant, sa mise en valeur du marbre brut, comme dans La Pensée et Le Jeune Mère, où l'œuvre semble être dictée par la forme primitive de la pierre, exprime incontestablement sa soumission aux exigences du matériau, une approche partagée par de nombreux sculpteurs contemporains.

## **2- BOURDELLE et POMPON**

La sculpture a connu une phase principale de transition et de développement du style artistique à travers les œuvres de différents sculpteurs. Nous pouvons citer à titre d'exemple Antoine Bourdelle qui a manifesté un souci de style plus mesuré par rapport à l'approche extravagante de Rodin. En effet, il inclut une démarche intellectuelle dans son travail, en réfléchissant à la manière dont les volumes de ses sculptures, comme son Héraclès, s'insèrent dans l'espace qui les entoure. Cette approche se veut une avancée prometteuse et rapide vers les réalisations monumentales de Maillol. Par ailleurs, les recherches de François Pompon vont également dans ce même ordre d'idées. Ses sculptures d'animaux atteignent un dépouillement ultime étant donné qu'elles sont caractérisées par la plénitude et la simplicité des volumes. Elles révèlent aussi un lyrisme moderne dans la mesure où les animaux sont réduits à leurs formes essentielles, ce qui crée l'impression de volumes nus et lisses sur lesquels la lumière patine en douceur : « Je fais l'animal avec presque tous les falbalas, et puis, petit à petit, j'élimine de façon à ne plus conserver que ce qui est indispensable. » (Pompon cité in : Anne Doridou-Heim : 08 décembre 2022.)

Le style sculptural a donc visiblement évolué grâce à ces artistes, mettant en avant des approches plus réfléchies et épurées, tout en explorant de nouvelles possibilités esthétiques dans la sculpture.

### 3- MAILLOL (1861-1944)

Les œuvres majeures d'Aristide Maillol, qui se concentrent essentiellement sur la représentation du corps féminin, sont marquées visiblement par leur pureté et leurs formes généreuses, souvent exubérantes et captivantes. Toutefois, elles sont vigoureuses et puissantes. L'art de Maillol, sous l'influence du cubisme et en réaction contre toute tendance romantique, se démarque son immobilité et sa synthèse. Il insistait notamment sur le fait qu'il ne réalisait pas de portraits. Il importe de rappeler également que les œuvres de Maillol, avec leur structure architecturale imposante et massive, occupent l'espace de manière prégnante, leurs volumes épurés, dépourvus de manifestation d'expressivité, évoquent la fertilité originelle de la terre et « la temporalité de la forme. ».

Par ailleurs, en comparant *le Balzac* de Rodin – œuvre puissante mais excessivement grandiose, semblant parfois se laisser submerger par son environnement – à des réalisations telles que *L'Action enchaînée* ou *L'Île-de-France*, qui dialoguent avec la lumière et l'invitent à glisser doucement sur leurs surfaces apaisées, on constate que Maillol a su redécouvrir le secret d'une sculpture monumentale véritablement adaptée au plein air. Pourtant, cet art, qui a grandement influencé les sculpteurs modernes, conteste l'abstraction totale : « ses grands nus féminins rayonnent de chaleur humaine. »

Il faut préciser par ailleurs qu'après la mort d'Auguste Rodin en 1917, Antoine Bourdelle et Aristide Maillol, ont marqué la scène de la sculpture et se sont démarqués de l'influence de Rodin pour développer leur propre style. C'est dans ce sens qu'ils n'ont non seulement réussi à égaler Rodin en termes de grandeur et de puissance artistique, mais ont également développé des styles distincts : « Quant à la sculpture, après la mort de Rodin (1917), tout en s'affranchissant de son influence, Bourdelle et Maillol l'égalent en grandeur et en puissance. Ces deux Méridionaux ont le culte des formes pleines et de la plastique méditerranéenne. Le premier, dans ses bustes et ses sujets antiques, se montre peut-être plus varié; l'œuvre du second est un hymne grandiose au corps féminin. » (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 11.)

Bourdelle et Maillol sont décrits comme des artistes du Sud (Méridionaux) ayant une profonde admiration pour les formes pleines et la plastique méditerranéenne. Cette approche artistique renvoie à un attachement aux formes anatomiques, en particulier au corps humain, et

à une esthétique inspirée par les traditions artistiques de la région méditerranéenne, caractérisées par des courbes harmonieuses et des formes organiques.

Antoine Bourdelle est connu pour la variété artistique de son œuvre, notamment dans ses bustes et ses sujets antiques, ce qui laisse voir une certaine diversité dans son travail. Bourdelle a puisé dans des sources classiques tout en laissant primer sa propre vision dans ses créations.

Aristide Maillol, quant à lui, est décrit comme le célébrant du corps féminin. Son œuvre est qualifiée d'"hymne grandiose" à la beauté et à la grâce du corps de la femme. Cela souligne son engagement à représenter la féminité d'une manière puissante et émotionnelle.

### TD 5 :

#### Texte

« — Je vais vous confier un grand secret.

L'impression de vie réelle que nous venons d'éprouver devant cette Vénus, savez-vous par quoi elle est produite ?

Par la science du modelé.

Ces mots vous semblent une banalité, mais vous allez en mesurer toute l'importance.

La *science du modelé* me fut enseignée par un certain Constant qui travaillait dans l'atelier de décoration où je fis mes débuts de sculpteur.

Un jour me regardant façonner dans la glaise un chapiteau orné de feuillage :

— Rodin, me dit-il, tu t'y prends mal. Toutes tes feuilles se présentent à plat. Voilà pourquoi elles ne paraissent pas réelles. Fais-en donc qui dardent leur pointe vers toi, de sorte qu'en les voyant on ait la sensation de la profondeur.

Je suivis son conseil et je fus émerveillé du résultat que j'obtins.

— Souviens-toi bien de ce que je vais te dire, reprit Constant. Quand tu sculpteras désormais, ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras la *science du modelé*.

Ce principe fut pour moi d'une étonnante fécondité.

Je l'appliquai à l'exécution des figures. Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçai de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres

*FAUNE DE PRAXITÈLE (Musée du Louvre).(Cliché Giraudon.)*



l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau.

Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même...

Or j'ai découvert que les Anciens pratiquaient précisément cette méthode de modelé. Et c'est certainement à cette technique que leurs œuvres doivent à la fois leur vigueur et leur souplesse frémissante. »

**Auguste Rodin. *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell. Texte établi par Paul Gsell, Grasset, 1911 (p. 55-67).***

1. En quoi la "Vénus" mentionnée dans le texte représente-t-elle l'application réussie de la science du modelé et comment cette technique contribue-t-elle à créer une impression de vie réelle dans la sculpture, en particulier dans le contexte de la Belle Époque ?
2. Comment l'enseignement de Constant sur la science du modelé a-t-il influencé la manière dont Rodin aborde la sculpture, et de quelle manière cette approche diffère-t-elle des pratiques antérieures ?
3. En quoi l'application du principe de voir les formes en profondeur plutôt qu'en étendue a-t-elle contribué à l'émerveillement de Rodin et à l'amélioration de ses créations artistiques, en particulier dans le contexte de la sculpture de figures humaines ?
4. Comment la compréhension de Rodin de la science du modelé, en considérant les surfaces comme l'extrémité de volumes intérieurs, a-t-elle influencé la manière dont il a représenté les différentes parties du corps dans ses sculptures, notamment le torse et les membres ?
5. Dans quelle mesure la redécouverte par Rodin de la technique de modelé utilisée par les Anciens, telle que décrite dans le texte, a-t-elle contribué à la vigueur et à la souplesse frémissante des sculptures de la Belle Époque, en particulier en référence à la "Faune de Praxitèle" exposée au Musée du Louvre ?

## Cours 9 : La peinture ou l'art pictural à la pointe de l'évolution

**Objectif :** Amener les étudiants à Explorer et comprendre le rôle central de la peinture en tant qu'expression artistique novatrice et révélatrice des changements culturels et sociaux pendant la Belle Époque.

L'importance de la peinture dans le déclenchement des révolutions d'optiques et d'esthétique qui ont ébranlé et inversé l'ordre des choses dans le monde artistique en début du siècle est incontestable. Elle a servi de toile de fond aux manifestations artistiques et a encouragé amplement les autres formes d'art à se réinventer et se développer dans le sens où elle a agi en tant que catalyseur de changement en influençant et en inspirant d'autres disciplines artistiques à repenser leur approche et à évoluer en fonction des tendances nouvelles de l'époque.

Par ailleurs, il importe de souligner que beaucoup de préjugés historiographiques ont entouré la peinture française de la Troisième République, et l'analyse de la production artistique de cette période était souvent réduite à une vision simpliste qui oppose à tort l'art avant-gardiste et l'art académique, ce dernier étant injustement critiqué comme étant figé : « La peinture française sous la Troisième République a longtemps été victime d'*a priori* historiographiques et l'analyse de la production picturale à partir des années 1870 se limite encore bien souvent à une vision manichéenne, dans laquelle s'opposent les partisans d'une peinture dite d'avant-garde et les défenseurs d'un art plus académique, que l'on accuse à tort d'être sclérosé. » (Émilie MARTIN-NEUTE, « Au lendemain de Sedan, la fin de la peinture de guerre ? » *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*. En ligne : <https://journals.openedition.org/cdlm/6234>. Consulté le 07/11/2023)

### 1- Paul CÉZANNE (1839-1906)

Lorsque l'orientation classique s'est imposée avec toutes ses forces dans l'art pictural, le XIX<sup>e</sup> siècle a signé sa mort. Paul Cézanne, bien qu'ayant encore des éléments de l'impressionnisme, entame une nouvelle ère dans l'histoire de la peinture. L'organisation de ses impressions sensorielles se faisait selon une logique interne dictée par les couleurs et une composition équilibrée. Cette approche réfléchie révèle un espace pictural novateur, notamment dans ses représentations de la Montagne Sainte-Victoire, et son exploration de la géométrie colorée, comme dans les "Grandes Baigneuses" (1898-1905), a une influence marquante sur les artistes "fauves" et oriente vers le Cubisme.

C'est ainsi que Paul Cézanne avait classé la peinture : « il y a deux sortes de peinture : la peinture bien couillarde, la mienne, et celle des autres. » (Paul CEZANNE : 2006, p. 45.)

Une déclaration fortement humoristique et provocatrice se donne à lire au travers de cette citation dans la mesure où le peintre suggère qu'il y a deux types de peinture : la sienne propre, qu'il qualifie de « bien couillarde » qui pourrait signifier audacieuse, franche voire même impertinente. Celle des autres « autres », qu'il semble critiquer et dédaigner. Paul Cézanne se perçoit comme étant en marge ou distinct des conventions artistiques traditionnelles et il revendique d'autant plus sa propre voie créative avec une certaine fierté.

## 2- L'art de la division : Georges Seurat (1859-1891) et sa technique innovante

A l'instar de Paul Cézanne, Georges Seurat ajoute à l'esthétique impressionniste une touche classique qui la transforme avec une certaine stabilité. Cependant, Seurat adopte une approche différente en faisant de la sensation le point de départ de son œuvre, tout en encadrant et unifiant cette sensation grâce à une composition préalable basée sur le dessin et une étude scientifique de la lumière. Intensément influencé par concepts anciens comme ceux de la « section d'or » et « la divine proportion » ainsi que par les récentes avancées en physiques concernant l'optique et la couleur, Seurat développe une nouvelle technique artistique. En effet, cette technique se base sur la fragmentation de la touche et l'utilisation des couleurs complémentaires, ce qui pour effet de permettre au spectateur de synthétiser visuellement l'impression du peintre lorsqu'on observe le tableau de loin. Ce faisant, les taches contrastées dans ses œuvres créent une certaine illusion visuelle rythmée par une architecture considérablement rigoureuse qui les encadre.

En 1884, *La Baignade à Asnières* est présentée au Salon des Indépendants, que Seurat fonde en collaboration avec d'autres artistes "refusés" par le Salon officiel. Cette initiative suscite l'adhésion de nombreux autres peintres qui suivent les recherches de Seurat et rejoignent la nouvelle *Société des Indépendants*. Parmi eux, Paul Signac (1863-1935) joue un rôle important en tant que théoricien du mouvement. Dans son ouvrage *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, il analyse en profondeur les fondements de l'expérience divisionniste.

## 3- L'apport de GAUGUIN (1848-1903) et VAN GOGH (1853-1890)

Deux autres figures emblématiques de la peinture ont laissé une empreinte indélébile dans cette époque, en l'occurrence Paul Gauguin et Van Gogh. En effet, les deux marquent Paul Gauguin et Vincent Van Gogh marquent l'avènement de deux nouvelles tendances artistiques qui confèrent à la technique picturale une signification bien plus profonde que celle des impressionnistes, qui se limitaient principalement à une expérience sensorielle, ou celle de

Seurat, parfois perçue comme excessivement scientifique. C'est qu'ils parviennent à établir une fusion harmonieuse entre le contenu et la forme : d'un côté, la réflexion chez Gauguin et l'émotion chez Van Gogh, de l'autre, la couleur devient le moyen sensible d'exprimer une idée, s'inscrivant ainsi dans une esthétique parallèle à celle du Symbolisme.

Ainsi, dit-on, la peinture s'avère un langage et la couleur se transforme en un moyen d'expression, une écriture. Gauguin marque durablement l'art du XX<sup>e</sup> siècle grâce à sa technique. Il utilise des aplats de couleur, une approche similaire à celle de Manet qui avait été influencé par les artistes japonais. Cependant, Gauguin se distingue par la création d'une vision personnelle et intérieure de la nature plutôt que de la reproduire fidèlement. Cette méthode, appelée cloisonnisme, consiste à utiliser la couleur pour dessiner littéralement. Elle a pour but de produire des œuvres qui enchantent à la fois les yeux et l'esprit.

La peinture de Gauguin s'inscrit dans une vision primitive de l'image en tant qu'outil incantatoire, un tremplin propageant des pensées indicibles. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait trouvé une source inextinguible d'inspiration dans l'exotisme océanien.

Van Gogh, tout comme Gauguin, a influencé les fauves, mais ces derniers n'ont retenu de lui que le potentiel artistique de la couleur pure et de ses possibilités constructives. Pour Van Gogh, les couleurs atteignent leur apogée grâce aux fonctions psychiques qu'il leur assigne. Elles sont le moyen par lequel il exprime profondément ses émotions et les mouvements de son âme, les propulsant ainsi dans une danse vertigineuse et magique qui anime toute sa création : « *Les peintures ont leur vie propre qui vient entièrement de l'âme du peintre.* » (<https://www.babelio.com/auteur/Vincent-van-Gogh/9391/citations>. Consulté le 8/11/2023)

Van Gogh considère que les œuvres d'art, en particulier la peinture, ne sont pas tout simplement des représentations visuelles de la réalité, mais plutôt des créations, une forme d'expression profonde, trouvant leur essence dans l'âme et l'esprit du peintre. Qui plus est, il a souligné l'importance de l'expression personnelles et de la créativité dans l'art. Dans cet ordre d'idées, chaque œuvre d'art est singulière et porte l'empreinte de l'artiste : son âme, ses émotions, ses idées les plus profondes et son style. Ainsi, chaque œuvre d'art devient une manifestation de la vision et de la sensibilité du créateur, ce qui la rend précieuse et singulière. La peinture se veut donc un canal au travers duquel les artistes peuvent leurs pensées, émotions et expériences intérieures avec le monde.

## **TD 6 :**

### **Texte**

Il faut que je vous dise que votre lettre m'est venue surprendre à L'Estaque, au bord de la mer. Je ne suis plus à Aix depuis un mois. J'ai commencé deux petits motifs où il y a la mer, pour

Monsieur Chocquet, qui m'en avait parlé. – C'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur la mer bleue.... Il y a des motifs qui demanderaient trois ou quatre mois de travail, qu'on pourrait trouver, car la végétation n'y change pas. Ce sont des oliviers et des pins qui gardent toujours leurs feuilles. Le soleil est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc ou noir, mais en bleu, en rouge, en brun, en violet. Je puis me tromper, mais il me semble que c'est l'antipode du modelé.

**Cézanne, lettre à Pissarro du 2 juillet**

**1876.**

1. Comment la description de la mer et des motifs marins dans le texte reflète-t-elle les préoccupations artistiques de l'époque, en particulier en ce qui concerne la représentation des paysages méditerranéens pendant la Belle Époque ?

2. En quoi la mention des toits rouges sur la mer bleue évoque-t-elle une esthétique spécifique de la Belle Époque, et comment ces éléments visuels étaient-ils perçus dans le contexte artistique de l'époque ?

3. Comment les oliviers et les pins, qui conservent toujours leurs feuilles, symbolisent-ils la stabilité et la constance dans la nature, et de quelle manière ces motifs étaient-ils explorés dans l'art de la Belle Époque ?

4. La référence au soleil effrayant et à la manière dont il donne aux objets une silhouette en bleu, rouge, brun et violet souligne-t-elle une évolution des techniques artistiques ou des perceptions visuelles pendant la Belle Époque ?

5. En quoi la remarque sur l'antipode du modelé suggère-t-elle une remise en question des conventions artistiques de l'époque, et comment cela peut-il être interprété dans le contexte de l'innovation artistique caractéristique de la Belle Époque ?

### **TD7**

En 1903, Maurice Denis racontera l'histoire du Talisman, œuvre étrange sur laquelle s'édifia l'idéal des Nabis :

C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe, à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. « Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est

bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; — et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible. »

### Questions

1. Comment la méthode artistique de Gauguin, telle que décrite dans le texte, reflète-t-elle l'approche novatrice de la Belle Époque envers la couleur et la représentation des paysages ? En quoi cette technique se démarque-t-elle des conventions artistiques prévalant à l'époque ?
2. En quoi la recommandation de Gauguin d'utiliser des couleurs pures telles qu'elles sortent du tube, sans mélange de blanc, traduit-elle une recherche de simplicité et d'authenticité dans l'art, caractéristique de la sensibilité artistique de la Belle Époque ?
3. Comment la notion de synthèse dans la formulation des paysages, telle que présentée par Gauguin, témoigne-t-elle de l'influence du mouvement synthétiste et de la volonté de simplifier et d'exprimer l'essence d'un sujet artistique ?
4. En quoi la demande de Gauguin de représenter des éléments tels qu'un arbre ou une ombre avec des couleurs très spécifiques, comme le vert le plus beau ou le bleu le plus possible, révèle-t-elle une approche subjective et expressive de l'art, en lien avec la subjectivité et l'individualité caractéristiques de la Belle Époque ?
5. Comment la révélation du nom de Gauguin par Sérusier, à travers un couvercle de boîte à cigares représentant un paysage informe, symbolise-t-elle le caractère énigmatique et révolutionnaire des nouvelles tendances artistiques émergentes pendant la Belle Époque ?

### TD 8

Le néo-impressionnisme, que caractérise cette recherche de l'intégrale pureté et de la complète harmonie, est l'expansion logique de l'impressionnisme. Les adeptes de la nouvelle technique n'ont fait que réunir, ordonner et développer les recherches de leurs précurseurs. La *division*, telle qu'ils l'entendent, ne se compose-t-elle pas de ces éléments de l'impressionnisme, amalgamés et systématisés : l'éclat (Claude Monet), le contraste (qu'observe presque toujours Renoir), la facture par petites touches (Cézanne et Camille Pissarro) ? L'exemple de Camille Pissarro, adoptant, en 1886, le procédé des néo-impressionnistes et illustrant de son beau renom le groupe naissant, ne montre-il pas le lien qui les unit à la précédente génération de coloristes ? Sans qu'on puisse noter de changement brusque en ses œuvres, peu à peu, les mélanges grisés disparaurent, les réactions furent notées et le maître impressionniste, par simple évolution, devint néo-impressionniste.

Il n'a d'ailleurs pas persisté dans cette voie. Descendant direct de Corot, il ne recherche pas l'éclat par l'opposition, comme Delacroix, mais la douceur par des rapprochements ; il se

gardera bien de juxtaposer deux teintes éloignées pour obtenir par leur contraste une note vibrante, mais s'évertuera, au contraire, à diminuer la distance de ces deux teintes par l'introduction, dans chacune d'elles, d'éléments intermédiaires, qu'il appelle des *passages*. Or, la technique néo-impressionniste est basée précisément sur ce contraste, dont il n'éprouve pas le besoin, et sur l'éclatante pureté des teintes, dont son œil souffre. De la *division*, il n'avait choisi que le procédé, le *petit point*, dont la raison d'être est justement qu'il permet la notation de ce contraste et la conservation de cette pureté. Il est donc très compréhensible que ce moyen, médiocre pris isolément, ne l'ait pas retenu.

Autre marque de filiation : la *division* parut pour la première fois à la dernière exposition des peintres impressionnistes. Ces maîtres y avaient accueilli les œuvres novatrices de Seurat et de Signac comme bien dans leur tradition. Plus tard seulement, devant l'importance du nouveau mouvement, la scission se fit et les néo-impressionnistes exposèrent à part.

7. Si le néo-impressionnisme résulte immédiatement de l'impressionnisme, il doit aussi beaucoup à Delacroix, comme nous l'avons vu. Il est la fusion et le développement des doctrines de Delacroix et des impressionnistes, le retour à la tradition de l'un, avec tout le bénéfice de l'apport des autres.

Nous le prouve, la genèse de Georges Seurat et de Paul Signac.

Georges Seurat suivit les cours de l'école des Beaux-Arts ; mais son intelligence, sa volonté, son esprit méthodique et clair, son goût si pur et son œil de peintre le gardèrent de l'influence déprimante de l'École. Fréquentant assidûment les musées, feuilletant dans les bibliothèques les livres d'art et les gravures, il puisait dans l'étude des maîtres classiques la force de résister à l'enseignement des professeurs. Au cours de ces études, il constata que ce sont des lois analogues qui régissent la ligne, le clair-obscur, la couleur, la composition, tant chez Rubens que chez Raphaël, chez Michel-Ange que chez Delacroix : le rythme, la mesure et le contraste.

Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, (p. 61-75).

### Questions

1. Comment l'évolution de Camille Pissarro de l'impressionnisme au néo-impressionnisme, telle que décrite dans le texte, illustre-t-elle la continuité et le lien entre les deux mouvements artistiques, ainsi que l'influence des précurseurs impressionnistes sur la nouvelle génération de coloristes ?
2. En quoi la technique artistique de Pissarro, cherchant la douceur par des rapprochements plutôt que par des oppositions, souligne-t-elle une différence fondamentale avec la méthode

néo-impressionniste basée sur le contraste et l'éclat des teintes ? Comment ces nuances révèlent-elles les préférences artistiques spécifiques de Pissarro dans son évolution artistique ?

3. Comment la scission entre les peintres impressionnistes et les néo-impressionnistes, mentionnée dans le texte, a-t-elle reflété l'émergence d'une nouvelle phase artistique et l'acceptation progressive des œuvres novatrices de Seurat et Signac dans le contexte de la dernière exposition des impressionnistes ?

4. En quoi l'influence de Delacroix sur le néo-impressionnisme, comme mentionné dans le texte, est-elle perceptible dans les doctrines artistiques de ce mouvement ? Comment la fusion des idées de Delacroix avec celles des impressionnistes a-t-elle contribué à façonner le néo-impressionnisme comme un retour à la tradition avec un apport novateur ?

5. En examinant la genèse de Georges Seurat et de Paul Signac, comment les études artistiques de Seurat, imprégnées des maîtres classiques, ont-elles influencé sa résistance à l'influence déprimante de l'École des Beaux-Arts, et de quelle manière ces influences se retrouvent-elles dans sa conception du rythme, de la mesure et du contraste dans l'art ?

## **Cours 10 : Les Nabis : artistes du Symbolisme moderne**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer et approfondir la compréhension des Nabis en tant que groupe artistique emblématique du symbolisme moderne, en examinant leur influence sur l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **1- La naissance d'une fraternité spirituelle et esthétique**

Le désir de créer une "confrérie artistique" était déjà présent chez Van Gogh, qui avait invité Gauguin à le rejoindre à Arles. En 1889, Paul Sérusier écrivit à Maurice Denis : "je rêve pour l'avenir d'une confrérie épurée, uniquement composée d'artistes persuadés, amoureux du beau et du bien, mettant dans leurs œuvres et dans leur conduite ce caractère indéfinissable que je tiens pour Nabi."(cité in. Ghislaine COTENTIN-REY : 1991, p. 303.)

En effet, cet idéal tant convoité qui n'était pas uniquement esthétique mais aussi et surtout spirituel et apostolique, résonna dans l'âme de plusieurs peintres, notamment Maurice Denis lui-même, Bonnard, Vuillard et Rousseau, qui se réunirent en une sorte de "fraternité" autour de Sérusier. Ils étaient tous des "initiés" au secret époustouflant de l'art pur, dont ils devaient proclamer la "vérité". C'était Gauguin qui avait été le premier à dévoiler enfin ce secret : le Cloisonnisme, une simplification presque "naïve" de la vision du peintre et de la toile en deux dimensions, construite par la couleur.

## 2- L'art moderne en germe : principes et innovations

Il importe de préciser par ailleurs que les Nabis avaient adopté un programme artistique complet, érigeant ces principes en règles fondamentales de leur "ordre" : « Le mot d'ordre, le principe commun est d'exalter la couleur et de simplifier la forme. » (Maurice DENIS : mai 1909, p. 115.)

En mettant l'accent sur la sensation brute, le caractère "naïf" et la pureté artistique, les Nabis suivaient la voie tracée par Gauguin, accordant à la peinture un pouvoir presque magique. En même temps, ils capturaient la fraîcheur de l'enfance à la manière de Francis Jammes et l'enthousiasme pour la nature d'André Gide. En prônant le concept de "table rase", une idée chère au Modern Style, leurs œuvres, principalement orientées vers la décoration, embrassaient le style japonais, tout en explorant la réalité de leur époque avec un regard tant ironique qu'amusé. Que ce soit dans leurs intérieurs bourgeois, les rues de Paris ou d'autres lieux publics évoqués par leurs pinceaux, on pouvait déjà discerner l'ironie caractéristique de l'art moderne, anticipée de la même manière que dans l'œuvre de Toulouse-Lautrec.

### TD 9 :

**En 1903, Maurice Denis racontera l'histoire du Talisman, œuvre étrange sur laquelle s'édifia l'idéal des Nabis :**

C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe, à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. « Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; — et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible. »

### Questions

1. Comment la méthode artistique de Gauguin, telle que décrite dans le texte, reflète-t-elle l'approche novatrice de la Belle Époque envers la couleur et la représentation des paysages ? En quoi cette technique se démarque-t-elle des conventions artistiques prévalant à l'époque ?
2. En quoi la recommandation de Gauguin d'utiliser des couleurs pures telles qu'elles sortent du tube, sans mélange de blanc, traduit-elle une recherche de simplicité et d'authenticité dans l'art, caractéristique de la sensibilité artistique de la Belle Époque ?

3. Comment la notion de synthèse dans la formulation des paysages, telle que présentée par Gauguin, témoigne-t-elle de l'influence du mouvement synthétiste et de la volonté de simplifier et d'exprimer l'essence d'un sujet artistique ?

4. En quoi la demande de Gauguin de représenter des éléments tels qu'un arbre ou une ombre avec des couleurs très spécifiques, comme le vert le plus beau ou le bleu le plus possible, révèle-t-elle une approche subjective et expressive de l'art, en lien avec la subjectivité et l'individualité caractéristiques de la Belle Époque ?

5. Comment la révélation du nom de Gauguin par Sérusier, à travers un couvercle de boîte à cigares représentant un paysage informe, symbolise-t-elle le caractère énigmatique et révolutionnaire des nouvelles tendances artistiques émergentes pendant la Belle Époque ?

### **Cours 11 : Le Fauvisme : quand la couleur devient un langage**

**Objectif :** Amener l'étudiant à Comprendre et analyser le mouvement artistique du Fauvisme en tant qu'innovation révolutionnaire dans l'utilisation de la couleur et son impact sur l'évolution de l'art au début du XXe siècle.

#### **1- L'explosion créatrice d'une jeunesse ardente**

La libération audacieuse de la couleur atteint, durant un moment court de cette période, des sommets avec l'exubérance fauve, frôlant le summum. Une rétrospective dédiée à Van Gogh en 1901 avait dévoilé à des artistes au caractère enthousiaste ses exigences intransigeantes. Le mouvement fauviste prend naissance avec l'œuvre *Intérieur à Collioure* de Matisse, où le sujet et la composition se transforment en taches colorées : la trace verte d'une robe sur la tache rose d'un drap. Que ces artistes proviennent de l'atelier de Gustave Moreau, comme Henri Matisse qui considère que « La couleur surtout et peut-être plus encore que le dessin est une libération », Marquet, Camoin, Mauguin, du Havre, comme Friesz et Dufy, de Chatou comme Derain et Vlaminck, ou tout simplement de Montmartre, comme Van Dongen, ils célèbrent la même vitalité créative et recréent le monde au travers de leur sensibilité accrue, grâce à la magie de cette couleur pure jaillissant directement du tube sur leur toile.

Lors du Salon d'automne de 1905 scandale éclabousse. A vrai dire, les critiques sont dépassés par tant de vitalité furieuse, et l'un d'entre eux, Vauxcelles, face aux toiles orgiaques, s'écrie au salon suivant en voyant les œuvres prudentes du sculpteur Marque au milieu de celles-

ci : "Donatello parmi les fauves !" C'était l'étiquette qui convenait le mieux à ces peintres dont les toiles flamboyantes capturaient le regard, à cette vitalité intense qui exprimait l'enthousiasme d'une jeunesse ardente.

## 2- L'héritage révolutionnaire : vers une "réalité en soi"

Toutefois, même si le fauvisme incarne fondamentalement une attitude mentale, un trait de caractère, son impact sur la peinture transcende ses propres frontières et influence plusieurs générations d'artistes. En attribuant à la couleur une valeur arbitraire, autonome et détachée de tout lien objectif avec la réalité, il avait découvert un nouveau monde : le tableau, une "réalité en soi" dont l'existence ne serait plus jamais remise en question.

### TD 10

#### Texte

Tu comprendras que cette combinaison d'ocre et de rouge, de vert attristé de gris, de traits noirs qui cernent les contours, cela produit un peu la sensation d'angoisse dont souffrent souvent certains de nos compagnons d'infortune, qu'on appelle "noir-rouge". Et d'ailleurs le motif du grand arbre frappé par l'éclair, le sourire maladif vert-rose de la dernière fleur d'automne, vient confirmer cette idée. Une autre toile représente un soleil levant sur un champ de jeune blé ; des lignes fuyantes, des sillons montant haut dans la toile vers une muraille et une rangée de collines lilas. Le champ est violet et jaune-vert : le soleil blanc est entouré d'une grande auréole jaune. Là-dedans, j'ai, par contraste à l'autre toile, cherché à exprimer du calme, une grande paix. Je te parle de ces toiles, surtout de la première, pour te rappeler que, pour donner une impression d'angoisse, on peut chercher à le faire sans viser droit au jardin de Gethsémani historique ; que pour donner un motif consolant et doux, il n'est pas nécessaire de représenter les personnages du sermon sur la montagne.

Vincent Van Gogh (1853-1890), lettre à son frère. Paris : Grasset.

**1.** Comment la combinaison d'ocre, de rouge, de vert attristé de gris, et de traits noirs dans les œuvres artistiques évoque-t-elle une sensation d'angoisse, en relation avec les expériences émotionnelles de certains individus de la Belle Époque, qualifiés de "noir-rouge" ?

**2.** En quoi la représentation d'un grand arbre frappé par l'éclair et la dernière fleur d'automne avec un sourire maladif vert-rose renforce-t-elle l'idée d'angoisse dans l'œuvre artistique ? Comment ces éléments contribuent-ils à créer une atmosphère spécifique, caractéristique de la Belle Époque ?

3. Comment la toile représentant un soleil levant sur un champ de jeune blé, avec des lignes fuyantes et des sillons montant haut dans la toile vers une muraille et une rangée de collines lilas, cherche-t-elle à exprimer le calme et une grande paix, en contraste avec la première toile évoquant l'angoisse ? En quoi ces représentations visuelles reflètent-elles des émotions contrastantes de la Belle Époque ?

4. En utilisant les exemples d'œuvres artistiques données dans le texte, comment l'artiste explore-t-il la capacité de susciter des émotions, comme l'angoisse ou la consolation, sans nécessairement représenter des scènes bibliques ou historiques spécifiques, mais plutôt en jouant avec la palette de couleurs et les motifs ?

5. En considérant le contexte de la Belle Époque, comment ces toiles témoignent-elles des expérimentations artistiques et des tendances émotionnelles de cette époque particulière, tout en évitant les représentations littérales de scènes religieuses ?

## **Cours 12 : L'éclat géométrique : naissance du Cubisme**

**Objectif :** Amener les étudiants à Explorer et analyser le mouvement cubiste en tant que révolution artistique qui a redéfini les concepts traditionnels de la représentation visuelle au début du XXe siècle.

### **1- La naissance d'une révolution esthétique (1907-1910)**

En 1907, une rétrospective Cézanne provoque un profond bouleversement parmi les artistes fauves, notamment Braque, Derain, Vlaminck, et Dufy, qui contestent leur propre approche artistique. Cette période de réflexion sonne le glas du Fauvisme. C'est dans ce sens alors qu'une nouvelle révolution artistique émerge, influencée essentiellement par l'industrialisation, la mécanisation du monde moderne et la découverte de l'art nègre lors de l'exposition de 1900. Cette évolution redirige l'art de l'expression sensorielle vers la réflexion, le calcul géométrique et la sobriété plastique. Ainsi, l'œil s'écarte en cédant la place à l'esprit :

A partir de 1907, une tendance nouvelle s'oppose au fauvisme et à l'expressionnisme : c'est le cubisme qui, privilégiant l'imagination et la vertu créatrice de l'esprit, inscrit les objets dans des volumes géométriques, et applique ainsi à la réalité des cadres intellectuels. On assiste alors aux recherches de Picasso, de Braque, de Léger, puis à

celles de La Fresnaye. Apollinaire, ami de ces artistes, leur a consacré son essai sur *Les Peintres cubistes*. La poésie elle-même veut, un moment, être « cubiste », mais Vlamincq dénonce l'invasion de l'art par les spéculations abstraites. (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 11.)

Les "cubistes", terme inventé par le critique Vauxcelles, adoptent une approche spécifiquement intellectuelle en renouant avec l'importance du dessin et de la construction. Leur objectif est de dévoiler la réalité essentielle et totale qui se cache sous les apparences. Picasso, à travers ses *Demoiselles d'Avignon* (1907), héritières des *Grandes Baigneuses* de Cézanne, est le précurseur du mouvement cubiste. Il s'agit de la première expression d'une tendance que Braque confirme rapidement avec ses paysages de *La Roche-Guyon*, soutenue par un groupe de poètes jeunes et passionnés, parmi lesquels Apollinaire, André Salmon et Max Jacob. La doctrine cubiste émerge rapidement, avec le peintre qui ramène « *chaque objet à ses lignes essentielles et à un volume simple* », combinant ainsi les plans principaux pour donner naissance à un nouvel espace. La liberté du peintre s'étend à choisir la partie la plus intéressante de l'objet, même si elle échappe à l'œil, et à le représenter en mouvement ou en transformation, s'inspirant du cinéma et de la chronophotographie.

Par ailleurs, Duchamp expérimente cette approche dans son œuvre *Nu descendant un escalier*, où il démembrer son sujet en une séquence de volumes évoquant les différentes positions du corps en mouvement. Cette tentative représente l'un des aspects les plus "fantastiques" du Cubisme. En tout cas, le peintre extrait toujours de l'objet une réalité intellectuelle, la seule vérité fondamentale, reléguant l'objet-sujet en soi à un simple point de départ. L'exercice qu'il induit est l'élément crucial. Pour que le spectateur puisse s'engager avec cette nouvelle forme d'art, il doit décoder son énigme, interpréter l'architecture des volumes qui se superposent, la transparence élaborée des tons, et la décomposition inhabituelle du mouvement. Cela lui permet de retrouver, à travers la fragmentation de la toile, la réflexion du peintre. Ainsi, toute peinture cubiste se présente comme une stimulation intellectuelle, exigeant une initiation de la part du spectateur.

## **2- L'évolution et l'expansion du mouvement cubiste**

Avec Picasso, de nouveaux penseurs de l'art émergent, parmi eux Braque, Gris, Léger, Lhote, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Delaunay, Jacques Villon, La Fresnaye. La phase initiale du Cubisme, désignée comme "analytique", produit une peinture austère, monochrome, et rebutante; une poésie grise de la réalité actuelle, des objets inertes et ordinaires, des structures géométriques des temps modernes : une rigueur picturale sans précédent. Toutefois, certains artistes parviennent à l'affranchir de cette sévérité en y introduisant la couleur. Apollinaire

célèbre l'"orphisme" des mécaniques colorées de Delaunay, tout en se déclarant "bien content" après avoir contemplé les tôles ondulées brillantes de Fernand Léger. Dès lors, la peinture respire : la couleur apprivoise les pyramides en mouvement de Jacques Villon et les vastes compositions de La Fresnaye; le cubisme acquiert une dimension humaine.

Le cubisme, devenu un engouement à la mode, attirant une multitude qui n'appréhende pas totalement l'intention des créateurs cubistes. Ces derniers visent à transmettre des émotions par le langage abstrait des formes et des couleurs. Toutefois, la confusion émerge lorsque des suiveurs tentent d'appliquer cette esthétique pour moderniser d'anciennes approches de la peinture littéraire et à sujet. Bien que cela puisse entraîner une dépréciation momentanée du cubisme, cette répercussion négative est attribuée exclusivement aux artistes de moindre envergure :

La mode s'empare de cette technique; une masse nombreuse et incompétente suit les vrais créateurs, mais l'esthétique des quelques vrais artistes du cubisme ne peut servir qu'à l'expression d'émotions transmissibles par le pur langage des formes et des couleurs. Les suiveurs crurent pouvoir s'en servir pour rajeunir les anciennes erreurs de la peinture littéraire et à sujet. De cette confusion vient l'espèce de discrédit dans lequel, pour un temps, tomba le cubisme. Ce ne fut un échec que pour les médiocres seuls. (Omédée JEANNERET et Charles-Edouard OZBNFANT : 1925. p. 111.)

Inévitablement, la sculpture se trouve tentée par ces expériences picturales qui résonnent étroitement avec ses propres créations. Des artistes tels que Duchamp, Villon, Laurens, Brancusi, Lipchitz et Zadkine élargissent, dans le même esprit, les horizons de la sculpture. Une liberté totale les autorise à entreprendre des expérimentations étonnantes, et avec le matériau imposant l'originalité de sa texture, de sa nature, de son caractère, ces sculpteurs prennent une distance similaire à celle des peintres par rapport à la nature et à leur sujet, atteignant ainsi à une plastique pure. Cependant, l'objectif primordial de cette révolution esthétique, qui se prolonge dans les expérimentations singulières du "collage" initiées par Picasso et Braque, avec une multitude « d'objets absurdes tels que des guidons de bicyclette et des pièces de mécanique introduits dans le monde de l'art, semble être de susciter l'étonnement, voire le scandale. » (Les grandes étapes de la civilisation, p. 305)

## TD 11

Maurice Denis disait : « C'est la peinture hors de toute contingence, la peinture en soi, l'acte de peindre. Toutes les qualités de représentation et de sensibilité sont exclues de l'oeuvre d'art. C'est proprement la recherche de l'absolu. »

1. En quoi la citation de Maurice Denis souligne-t-elle l'importance de l'art indépendamment de tout contexte particulier ?
2. Comment l'idée de "peinture en soi" selon Maurice Denis se distingue-t-elle des approches artistiques axées sur la représentation et la sensibilité ?
3. En quoi la notion d'exclusion de la représentation et de la sensibilité contribue-t-elle à la recherche de l'absolu dans l'art, selon Denis ?
4. Comment interprétez-vous le concept de "peinture hors de toute contingence" dans le contexte de la création artistique selon Maurice Denis ?
5. De quelle manière la recherche de l'absolu, telle que décrite par Denis, influence-t-elle la perspective artistique et la création d'une œuvre d'art ?
6. Quelles pourraient être les implications de cette approche artistique sur la manière dont le spectateur perçoit et interagit avec l'œuvre d'art ?
7. En quoi la philosophie de Maurice Denis sur la peinture pourrait-elle inspirer ou défier les artistes contemporains dans leur propre quête artistique ?
8. Comment la citation de Maurice Denis peut-elle être interprétée à la lumière des mouvements artistiques de son époque et de leur recherche de formes d'expression nouvelles et pures ?
9. Comment la recherche de l'absolu dans la peinture, selon Denis, peut-elle transcender les limites du médium artistique et influencer d'autres formes d'expression créative ?
10. En quoi la vision de Maurice Denis sur l'art en tant que "recherche de l'absolu" peut-elle être perçue comme une contribution importante à la philosophie artistique ?

### **Cours 13 : L'École de Paris : voyage à travers les couleurs et les formes modernes**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer l'École de Paris en tant que mouvement artistique dynamique du XX<sup>e</sup> siècle, mettant l'accent sur son rôle dans l'évolution des expressions artistiques modernes en termes de couleurs et de formes.

#### **1- La notion d'« école » dans l'art**

La notion d'« école » dans le domaine de la peinture se caractérise par sa diversité. Elle englobe ceux qui ont été formés dans les ateliers de maîtres, mais également ceux qui s'inspirent de leur travail et adoptent leur style. Cette idée inclut non seulement ces apprentissages, mais aussi et surtout ceux qui puisent leur inspiration dans ces ateliers de maîtres. Cette vision

s'élargit à tous les arts, décrivant une communauté partageant des principes similaires, cultivant un style identique et utilisant des approches analogues. La distinction entre une école et un mouvement, une tendance ou un groupe repose sur la transmission du savoir. Cette transmission peut impliquer un maître individuel, plusieurs individus, un principe ou une tradition, instaurant ainsi une relation de mentorat, même si cette connexion peut être comprise de manière abstraite. La citation met en lumière la complexité des influences artistiques et des liens créatifs, sans nécessairement répéter les mêmes termes et expressions :

On a appelé école, en peinture, non seulement ceux qui ont travaillé dans l'atelier d'un Maître, mais ceux qui s'en inspirent et travaillent dans sa manière ; et ensuite, dans tous les arts, l'ensemble de ceux qui suivent les mêmes principes, cultivent le même style, usent de techniques analogues. Mais la différence entre une école et un mouvement, une tendance ou un groupe, est que dans le concept d'école il entre toujours l'idée d'une relation de maître à disciple, même si le maître n'est pas à proprement parler une personne, mais plusieurs personnes, ou un principe, ou une tradition. (Etienne SOURIAU : 1990, p. 631.)

## **2- Paris, foyer cosmopolite de la modernité artistique**

Ces bouleversements esthétiques, qui prennent place dans les cafés de Montparnasse et du Quartier latin, ainsi qu'au "Bateau-Lavoir" à Montmartre, ne sont pas uniquement l'œuvre des artistes français. Toutefois, on peut les qualifier de "français" dans la mesure où, convergents de toutes les régions du globe vers Paris, ces peintres et sculpteurs trouvent dans cette ville le terrain propice au renouvellement pictural. Ils y découvrent des amitiés fructueuses, une atmosphère de liberté et de réceptivité, et un environnement privilégié qui favorisent l'expression de leur originalité. Cet agglomérat artistique, dit aussi « cristallisation » sera ultérieurement désigné sous le nom d'"École de Paris". Parmi ces artistes étrangers "naturalisés", le Japonais Foujita apporte sa simplicité, l'Italien Modigliani sa maîtrise stylistique, le Russe Soutine son tumulte tragique, tandis qu'un Français, Henri Rousseau, connu sous le nom de "Douanier", consacre l'art naïf déjà défendu par les Nabis.

### **TD 12**

Chagall dira dans sa conférence intitulée *Quelques impressions sur la peinture française (1944-1945)* :

« Je suis arrivé à Paris comme poussé par le destin. A ma bouche affuaient des mots venus du cœur. Ils m'étouffaient presque. Je bégayais. Les mots se pressaient à l'extérieur, anxieux de s'éclaircir de cette lumière, de Paris, de se parer d'elle. Je suis arrivé avec des

pensées, des rêves qu'on ne peut avoir qu'à vingt ans, mais peut-être ces rêves se sont-ils arrêtés en moi pour longtemps. D'habitude, on pourrait dire qu'on ne va pas à Paris avec des bagages tout faits. On y va, délesté, pour étudier, et on en repart avec du bagage-parfois. Je pouvais certes m'exprimer dans ma ville lointaine, dans le cercle de mes amis. Mais j'aspirais à voir de mes propres yeux ce dont j'avais entendu parler de si loin : cette révolution de l'œil, cette rotation de couleurs, lesquelles spontanément et savamment se fondent l'une dans l'autre, dans un ruissellement de lignes pensées, comme le voulait Cézanne, ou librement dominantes comme l'a montré Matisse. Cela on ne le voyait pas dans ma ville. Le soleil de l'Art ne brillait alors qu'à Paris, et il me semblait et il me semble jusqu'à présent qu'il n'y a pas de plus grande révolution de l'œil que celle que j'ai rencontrée en 1910, à mon arrivée à Paris. Les paysages, les figures de Cézanne, Manet, Monet, Seurat, Renoir, Van Gogh, le fauvisme de Matisse et tant d'autres me stupéfièrent. Ils m'attiraient comme un phénomène de la nature. Loin de mon pays natal, ses clôtures se profilaient dans mon imagination sur le fond de ses maisons. Je n'y voyais aucune des couleurs de Renoir. Deux, trois taches sombres. Et, à côté d'elles, on aurait pu vivre une vie sans l'espoir de trouver ce langage artistique libéré qui doit respirer de lui-même comme respire un homme. »

### Questions

1. Comment Chagall décrit-il son arrivée à Paris, et quel rôle le destin semble-t-il jouer dans cette expérience ?
2. Quelle est la nature des mots qui "affluent" à la bouche du narrateur et comment ces mots sont-ils liés à son état émotionnel à son arrivée à Paris ?
3. En quoi les rêves et les pensées du narrateur à l'âge de vingt ans se manifestent-ils dans son récit de son arrivée à Paris ?
4. Comment le narrateur évoque-t-il le processus d'expression de soi à Paris par rapport à sa ville natale, et quel rôle joue la lumière de Paris dans cette expression ?
5. Pourquoi le narrateur associe-t-il Paris à une "révolution de l'œil" et comment cette révolution se manifeste-t-elle à travers les références artistiques telles que Cézanne, Manet, Monet, Seurat, Renoir, Van Gogh et Matisse ?
6. En quoi la mention des couleurs, des lignes et de la fusion artistique représente-t-elle une transformation perceptuelle pour le narrateur à son arrivée à Paris ?

7. Comment le narrateur perçoit-il la relation entre son pays natal et Paris en termes d'influence artistique, et comment ces perceptions évoluent-elles ?

8. Quel rôle joue le "soleil de l'Art" dans l'expérience du narrateur, et comment cela se traduit-il dans son regard sur les œuvres d'artistes tels que Cézanne, Manet, Monet, Seurat, Renoir, Van Gogh et Matisse ?

9. Comment le narrateur décrit-il la transformation de son imaginaire en réaction aux œuvres parisiennes, et quelles sont les différences perçues entre Paris et son pays natal ?

10. En quoi l'idée d'un "langage artistique libéré qui doit respirer de lui-même" reflète-t-elle les attentes et les aspirations du narrateur envers Paris en tant que centre artistique ?

#### **Cours 14 : Crescendo de la culture : la musique comme témoin de la Belle Époque**

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer et analyser le rôle essentiel de la musique comme témoin culturel de la Belle Époque, en mettant l'accent sur ses évolutions, ses compositeurs et son impact sur la société.

Pendant la Belle Époque, la musique a connu un essor significatif, devenant un reflet éloquent de la créativité et de la sophistication de cette époque florissante. Ce cours se penchera sur trois facettes clés de cette époque musicale remarquable. Tout d'abord, nous explorerons brièvement les techniques musicales qui ont évolué à cette période. Ensuite, nous plongerons dans les esthétiques musicales de la Belle Époque, détaillant les styles, les formes et les influences qui ont caractérisé cette période artistique unique. Enfin, nous examinerons les sources d'inspiration qui ont alimenté la création musicale de l'époque, mettant en lumière les éléments culturels, sociaux et historiques qui ont façonné le paysage musical de cette période particulière. Cette exploration offrira un aperçu de la richesse et de la diversité de la musique de la Belle Époque.

#### **1- Techniques musicales et raffinement dans la Belle Époque**

Au cours de cette période, le compositeur moderne se profile comme un technicien, même s'il conserve une essence esthétique ou inspirée. Sa pensée s'articule désormais en termes scientifiques, adoptant la méthode expérimentale et considérant son piano comme un instrument de laboratoire destiné à explorer, essayer, et modifier les associations sonores

discernées par son esprit. Saint-Saëns, en ce début de siècle, persiste à consacrer avec minutie son temps quotidien à la polyphonie méticuleuse, incarnant ainsi l'idéal d'une tendance conservatrice qui vise à édifier des chefs-d'œuvre selon les règles traditionnelles. Parallèlement, à la Schola Cantorum, Vincent d'Indy, en tête des héritiers de la "bande à Franck", adopte un drapeau différent, celui d'une scolastique progressiste qui influencera des compositeurs tels qu'Albert Roussel, auteur du *Festin de l'araignée* (1912), de *Padmavati* (1914-1918) et de *Bacchus et Ariane* (1931).

Néanmoins, le penchant pour l'harmonie, transmis par Gabriel Fauré, guide Debussy puis Ravel vers un impressionnisme musical qui évolue promptement en un pointillisme élaboré et raffiné. Cette transformation entraîne une perturbation totale de la gravitation sonore, une résurrection des modes médiévaux après des siècles d'oubli, la création de nouvelles échelles sonores (comme la gamme par tons, par exemple), et l'élimination des dissonances des contraintes de la préparation. L'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy, basé sur un poème de Mallarmé, synthétise toutes ces tendances novatrices et provoque une onde de choc chez les spectateurs de l'Opéra-Comique en 1902. C'est au sein de ce raffinement édulcoré que la musique de Stravinsky éclate lors des "Ballets Russes". *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) et *Le Sacre du Printemps* (1913) suscitent un enthousiasme débordant, contrastant vivement avec les protestations véhémentes des amateurs de ballet classique. Les cadences brusques, les dissonances lancées avec audace au sein d'une orchestration éclatante, à l'instar des nuances de verts et de rouges sur une toile de Vlaminck, ainsi que les mélodies simples judicieusement mises en avant, suggèrent un "fauvisme musical" qui constituera le socle essentiel du renommé "groupe des Six" après la guerre, comme il est présenté dans le passage ci-dessous :

Les « Six » composent collectivement la musique d'un ballet conçu par Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), puis chacun suit sa voie et quatre d'entre eux surtout deviennent célèbres : Georges Auric ; Darius Milhaud, auteur de *Bolivar*, opéra sur un livret de Supervielle; Arthur Honegger, de nationalité helvétique, à qui l'on doit *Pacifique 231* et deux admirables oratorios : *Le Roi David* (1921), puis *Jeanne au bûcher*, sur un texte de Paul Claudel (1939); enfin Francis Poulpec, qui a composé des mélodies sur des poèmes d'Apollinaire, Cocteau, Max Jacob, Eluard, Aragon, Louise de Vilmorin, et l'opéra *Dialogues des carmélites*, d'après Bernanos (1957). - Citons encore Henri Sauguet, qui excelle dans la musique de ballet, Olivier Messiaen, remarquable par ses audaces et par son inspiration mystique, André Jolivet, Jean Françaix, Pierre Boulez, Marcel Landowski. (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 12.)

## 2- Éclats esthétiques : la musique à la Belle Époque entre tradition et modernité

Il s'agit des diverses visions esthétiques qui guident l'application de la technique musicale, la considérant comme un moyen plutôt qu'une fin en soi. Saint-Saëns perpétue un courant néo-classique, attirant avec lui un groupe d'instructeurs empreints de classicisme, dont Henri Rabaud, créateur de *la Procession nocturne* (1899), du *Divertissement sur deux chansons russes* (1905), et de *l'opéra Marouf* (1914). Parallèlement, une tendance néo-romantique harmonise l'académisme du Conservatoire avec un lyrisme chaleureux, influencé par Franck, incarnée par Florent Schmit, auteur de *La Tragédie de Salomé* (1910). Le symbolisme littéraire introduit un certain sensualisme musical, illustré antérieurement par Fauré avec les poèmes de Verlaine tels que *La Bonne Chanson* à la fin du XIXe siècle. La relation intime de Debussy avec Mallarmé se traduit dans sa transposition musicale du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, suivi plus tard par les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Ravel pousse plus loin les subtilités de Debussy et conçoit des synthèses sonores, tout en préservant un penchant pour la musique figurative (*Histoires naturelles*, 1906, poèmes de Jules Renard, *L'Heure espagnole*, 1907, *Ma mère l'Oye*, 1908). Cependant, l'abus des dissonances finit par atténuer l'acuité auditive.

Suite à l'accumulation des sonorités, on observe naturellement une simplification méthodique, évitant cependant le formalisme. Une esthétique empreinte de simplicité naïve, en résonance avec le style du Douanier Rousseau ou d'Apollinaire, prend forme sous l'influence d'Erik Satie et de son école d'Arcueil (1920), spécifiquement mise en lumière dans l'oratorio de chambre de Satie : *Socrate* (1918).

### TD 13

#### **Erik Satie se confesse :**

« Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C'est juste. Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrie. Que l'on prenne le *Fils des étoiles* ou les *Morceaux en forme de poire*, *En habit de cheval* » ou les *Sarabandes*, on perçoit qu'aucune idée musicale n'a présidé à la création de ces œuvres. C'est la pensée scientifique qui domine.

Du reste, j'ai plus de plaisir à mesurer un son que je n'en ai à l'entendre. Le phonomètre à la main, je travaille joyeusement et sûrement.

Que n'ai-je pesé ou mesuré ? Tout de Beethoven, tout de Verdi, etc. C'est très curieux...

Pour écrire mes *Pièces froides*, je me suis servi d'un caléidophone-enregistreur. Cela prit sept minutes. J'appelai mon domestique pour les lui faire entendre.

Je crois pouvoir dire que la phonologie est supérieure à la musique. C'est plus varié. Le rendement pécuniaire est plus grand. Je lui dois ma fortune... L'avenir est donc à la philophonie. »

*L'Art de la musique, Seghers, édit.*

**Questions**

1. Comment Erik Satie caractérise-t-il son approche de la musique et comment se positionne-t-il parmi les créateurs en déclarant qu'il n'est pas un musicien ?
2. Quelle est la signification de l'affirmation d'Erik Satie selon laquelle ses œuvres, telles que "Le Fils des étoiles" ou "Les Morceaux en forme de poire", sont des "travaux de pure phonométrie" ?
3. En quoi la pensée scientifique est-elle prédominante dans la création des œuvres d'Erik Satie, selon sa propre confession ?
4. Comment Erik Satie explique-t-il son plaisir à mesurer un son par rapport à celui de l'entendre, et comment cette perspective influence-t-elle son processus créatif ?
5. Quelle est la signification de l'utilisation d'un "caléidophone-enregistreur" dans la composition des "Pièces froides" d'Erik Satie, et comment cette méthode reflète-t-elle son approche unique de la création musicale ?
6. Comment Erik Satie évalue-t-il son propre travail en déclarant qu'il a pesé ou mesuré "tout de Beethoven, tout de Verdi, etc." ?
7. En quoi l'affirmation selon laquelle "la phonologie est supérieure à la musique" reflète-t-elle la perspective de Satie sur l'avenir de la création sonore ?
8. Comment l'idée de la philophonie, mentionnée par Satie, est-elle présentée comme l'avenir et en quoi diffère-t-elle de la musique telle que nous la connaissons traditionnellement ?
9. En quoi la déclaration de Satie selon laquelle il doit sa fortune à la phonologie peut-elle être interprétée, et quel rôle joue le rendement pécuniaire dans sa vision artistique ?
10. Quels pourraient être les défis et les avantages de considérer la musique du point de vue de la phonométrie et de la philophonie, comme suggéré par Erik Satie ?

## Cours 15 : Les sources inattendues de la musique à l'Ère de la Belle Époque

**Objectif :** Amener les étudiants à Explorer les influences diverses et inattendues qui ont façonné la musique pendant la Belle Époque, en mettant l'accent sur les sources créatives inédites et les intersections culturelles.

### 1- Debussy et le paradoxe du compositeur en temps de guerre

En dépit de leur caractère technique et abstrait, de nombreuses créations musicales trouvent leur source dans des éléments extra-musicaux, tels que le contact avec la nature, qui joue un rôle prépondérant dans des œuvres telles que *La Mer* de Debussy (1905) ou *Daphnis et Chloé* de Ravel (1912). Ce retour aux origines, à l'harmonie primitive du monde, dont les civilisations primitives ont puisé et continuent de puiser l'essence de leur expression musicale, a été amorcé par Debussy : « Durant les années de guerre, autant Debussy paraît toujours excessif dans ses discours nationalistes, autant il tient des propos pudiques et modérés sur son état de santé pourtant mauvais. » (Bénédicte Percheron. “ Claude Debussy, musicien français ” : les années de guerre d'un compositeur. En ligne : <https://hal.science/hal-01403762/document>. Consulté le 10/11/2023)

Debussy a exprimé des opinions nationalistes de manière intense et peut-être extrême pendant la guerre, reflétant son engagement passionné ou son point de vue sur les événements liés au conflit : « Avec ou sans patriotisme, la guerre c'est du désordre accumulé. J'ai horreur du désordre, donc : je n'aime pas la guerre. » (*Lettre de Debussy à André Caplet*, 1<sup>er</sup> octobre 1914, p. 1851.)

En revanche, même s'il était expressif dans ses discours nationalistes, il adoptait une attitude plus discrète et modérée lorsqu'il parlait de sa propre santé, malgré son état apparemment mauvais. Cette attitude visiblement paradoxale adoptée par Debussy pendant la guerre laisse dire que bien qu'il soit souvent considéré comme un symbole d'ouverture aux influences musicales extra-européennes et de modernité, la guerre l'aurait poussé vers un certain repli identitaire. Cela se manifeste apparemment dans son retour à des formes musicales plus traditionnelles, notamment du XVIII<sup>e</sup> siècle français, même si cela est décrit comme étant plus formel que substantiel. Cependant, les difficultés liées à sa santé et à la situation de guerre, n'ont pas empêché Debussy de continuer à composer des œuvres originales qui se sont démarquées par leur nature non patriotique, comme ses *Douze Études*.

### 2- L'enrichissement par la diversité culturelle : folklore et influences étrangères

Il anticipait déjà la réception favorable qui serait réservée au jazz. Les recherches sur le folklore et l'émergence de mouvements littéraires en province encouragent l'épanouissement de la musique régionale. Deodat de Sévrac célèbre le Languedoc, Canteloube met en lumière l'Auvergne, et Ropartz s'efforce d'exprimer la rugosité et le mysticisme de la Bretagne. Ce *Menhir mélodieux*, chantant à *Marie endormie* (1912), est suivi par toute une génération émergente de compositeurs.

Les expositions de 1889 et 1900, ainsi que les progrès des voyages, éveillent l'appétit pour les musiques étrangères. Milhaud s'enthousiasme pour le jazz et compose *Le Bœuf sur le toit* (1919); Maurice Ravel écrit la *Rhapsodie espagnole* (1907) et *Boléro* (1928), Louis Aubert, sa charmante *Habanera* (1918) et ses *Poèmes arabes*. Parfois, le désir d'évasion incite le musicien à se plonger dans le domaine féerique de l'enfance. Ravel compose *Ma mère l'Oye* (1908-1912), Louis Aubert crée sa *Forêt bleue* à l'opéra de Boston en 1913, autant de pages de l'enfance dédiées aux adultes.

Ravel a exprimé publiquement son courage en déclarant en 1916, en pleine guerre qu' :

Il m'importe peu que M. Schönberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusqu'à chez nous. Bien plus, je suis ravi que MM. Bartók, Kodály et leurs disciples soient hongrois et le manifestent dans leurs œuvres avec tant de ferveur. (cité in : LE THÈME DE LA GUERRE DANS LA MUSIQUE.)

Il importe de signaler, par ailleurs, qu'une attitude ouverte et inclusive envers la diversité culturelle caractérisait la musique. En effet, Ravel indique clairement que la nationalité des compositeurs, tels que Schönberg, n'est pas un facteur déterminant pour évaluer leur valeur musicale. Au contraire, il reconnaît la qualité et l'influence positive des recherches musicales de Schönberg, soulignant que celles-ci ont bénéficié à d'autres compositeurs, même en dehors de l'Autriche.

Qui plus est, en mentionnant également les compositeurs hongrois Bartók et Kodály, Ravel célèbre la richesse artistique de différentes cultures. Il se réjouit que la passion et la fierté nationales de ces artistes transparaissent dans leurs œuvres musicales. Cette approche témoigne d'une appréciation de la diversité culturelle et de la contribution unique que chaque tradition peut apporter à l'univers musical. Ce point de vue positif sur la diversité culturelle en musique met en avant l'idée stipulant que la valeur d'un compositeur ne devrait pas être limitée par sa nationalité, mais plutôt évaluée sur la base de ses compétences musicales et de son impact artistique.

**Debussy pressent dans le texte ci-dessous déjà l'accueil qui allait être fait au jazz :**

« Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur « percussion », on est obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain. Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétra logique ; il y a seulement plus de Dieux, et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un Tam-tam organise la terreur... et c'est tout. » C. Debussy, «°Du goût°», art. Cité, p. 228.

**Questions :**

1. Comment l'auteur décrit-il l'apprentissage de la musique chez certains peuples comparé à celui dans les sociétés civilisées ?
2. En quoi les éléments naturels, tels que le rythme de la mer et le vent dans les feuilles, ont-ils influencé la formation musicale de ces peuples ?
3. Comment la musique de ces peuples, basée sur des traditions orales et des chansons anciennes, diffère-t-elle des approches plus formelles et théoriques de la musique européenne ?
4. Quelle est l'importance accordée au rythme dans la description de la musique javanaise, et en quoi le contrepoint de la musique javanaise est-il comparé à celui de Palestrina ?
5. Comment l'auteur évalue-t-il la percussion dans la musique javanaise par rapport à celle de la musique occidentale, et quelle est son attitude envers la musique européenne ?
6. En quoi la représentation d'un "embryon de drame lyrique" chez les Annamites reflète-t-elle l'influence chinoise et tétralogique, et quels éléments musicaux spécifiques sont mentionnés pour illustrer cela ?
7. Comment la description de la clarinette et du tam-tam dans le contexte du drame lyrique Annamite contribue-t-elle à l'expression des émotions et des thèmes dans leur musique ?

8. En quoi la comparaison entre la musique européenne et celle des peuples décrits remet-elle en question les notions de sophistication et de barbarie musicales ?

9. Quels éléments de la musique des peuples décrits pourraient inspirer une réflexion critique sur les conventions européennes en matière de composition musicale ?

10. Comment l'auteur perçoit-il la simplicité ou la complexité des différentes traditions musicales, et en quoi ces perceptions influencent-elles sa perspective globale sur la musique ?

### **Cours 16 : Les Lettres avant 1914 : éclat et évolution de la civilisation Littéraire Française**

**Objectif :** Amener les étudiants à contextualiser la littérature dans le cadre plus large de la civilisation française, en examinant comment les œuvres littéraires reflètent les idées, les événements historiques, et les valeurs de la société de l'époque. Les étudiants peuvent être encouragés à explorer les liens entre la littérature et d'autres formes artistiques, ainsi qu'à comprendre comment les écrivains ont réagi aux enjeux sociopolitiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### **1- L'éclectisme artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une période charnière où en dépit de la prolifération de divers genres et écoles littéraires hérités de la période précédente, des auteurs originaux ont marqué le devant de la scène littéraire dans cette diversité grâce à leur créativité et leur singularité, en rompant avec les conventions établies ou en apportant des perspectives nouvelles aux genres existants.

En effet, un éclectisme artistique important a marqué cette époque : Le symbolisme en poésie, le roman psychologique, le théâtre sentimental et le vaudeville, ces courants coexistaient et définissaient la scène littéraire de l'époque.

La diversité des œuvres mentionnées, qu'elles soient poétiques, romanesques, théâtrales, souligne la variété des expressions artistiques adoptées par ces auteurs originaux. Cela peut également indiquer que le renouvellement attendu n'est pas limité à un seul genre ou style, mais transcende les frontières traditionnelles.

"renouvellement général" est l'expression d'un changement global et profond dans la manière de penser et d'aborder la littérature. Les auteurs n'étaient pas simplement des innovateurs dans leur coin, mais plutôt des précurseurs d'une transformation plus vaste qui a touché l'ensemble du paysage littéraire : « Dans la profusion des genres et des écoles hérités du XIX<sup>e</sup> siècle : poésie symboliste, roman psychologique, théâtre sentimental et vaudeville, apparaissent des auteurs originaux qui annoncent, dans des œuvres fort différentes, un

renouveau général de la pensée et de la littérature. » (Ghislaine COTENTIN-REY : 1991, p. 308.)

## 2- La réaction générationnelle : du pessimisme à l'engagement vital

Par ailleurs, l'expression Les "Hommes de 1900" a été employée pour la première fois par Edmond Jaloux pour décrire une réaction face à un sentiment de pessimisme et une tendance à l'évasion, et définir également une génération qui se distingue aussi bien par son rejet du pessimisme que par sa volonté de s'engager activement avec le monde, la vie et l'avenir. Cette génération a marqué un changement significatif dans sa perspective par rapport à celle qui l'a précédée, indiquant de la sorte une volonté de faire face de manière résolue à la réalité. Les premiers signes de cette réaction sont apparus vers 1895 qui correspond à une période charnière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, signalant le début de changements culturels et littéraires importants.

Au niveau provincial, des révoltes contre les cénacles parisiens se manifestent, avec la multiplication de revues et de groupements. Ces mouvements provinciaux reprochent aux cercles littéraires parisiens d'avoir perdu le sens de la vie et de la nature, soulignant une critique profonde de la centralisation culturelle. Un exemple spécifique est cité à Aix-en-Provence avec Joachim Gasquet et les "Mois dorés". Cette opposition provinciale peut être interprétée comme une tentative de rétablir une connexion plus authentique avec la vie quotidienne et la nature, éloignée des influences parisiennes perçues comme déconnectées de la réalité :

Les "Hommes de 1900" l'expression est d'Edmond Jaloux. Elle convient pour définir une génération qui, sortant du pessimisme et refusant ses itinéraires d'évasion, se tourne résolument vers le monde, la vie, l'avenir. Les premiers signes de cette réaction apparaissent vers 1895. Adolphe Retté, symboliste de la veille, s'en prend à l'obscurité et aux "abstractions" de Mallarmé ; il chante les joies de la "vie effervescente", exalte, dans la Forêt bruissante (1896), l'Arcadie sereine et calme, dans laquelle le berger Jacques Simple-le poète-vient trouver refuge. En province, revues et groupements se multiplient, s'opposant aux cénacles parisiens, leur reprochant d'avoir perdu le sens de la vie et de la nature. C'est, à Aix-en-Provence, Joachim Gasquet et les Mois dorés. (Antoine ADAM *et al.* : 1965, p. 226.)

Cette citation d'Antoine Adam capture avec une justesse saisissante l'esprit d'une époque en pleine métamorphose. L'historien de la littérature nous fait assister à un véritable changement de paradigme : l'art français abandonne peu à peu les brumes symbolistes pour retrouver la lumière du quotidien.

Le cas d'Adolphe Retté fascine par sa dimension presque emblématique. Cet ancien disciple de l'école mallarméenne incarne à lui seul la trajectoire de toute une génération. Son abandon des "abstractions" pour célébrer la "vie effervescente" illustre parfaitement cette soif de réalité qui anime les jeunes écrivains de 1900. Le personnage de Jacques Simple devient

alors bien plus qu'un berger de fiction : il représente l'idéal de simplicité et d'authenticité que recherche cette nouvelle littérature.

L'émergence des mouvements provinciaux révèle une géographie culturelle en pleine recomposition. Joachim Gasquet et ses "Mois dorés" aixois ne se contentent plus d'imiter Paris : ils proposent une autre voie, enracinée dans le terroir et nourrie d'un contact direct avec la nature méditerranéenne. Cette décentralisation annonce les bouleversements du siècle naissant, où l'art cherchera de nouveaux rapports avec le réel.

Adam nous montre ainsi comment une génération d'écrivains a su opérer cette révolution en douceur : ni rupture brutale ni imitation servile, mais une transformation organique qui préparait silencieusement les avant-gardes du XXe siècle.

### **Cours 17 : La poésie pendant la Belle Époque**

**Objectif :** Amener les étudiants à analyser et à comprendre les divers mouvements poétiques, les thèmes dominants et les poètes emblématiques de la Belle Époque, tout en explorant les influences culturelles, sociales et historiques qui ont façonné la poésie de cette période.

Dans le domaine de la poésie, on assiste à une remarquable diversité d'influences et d'approches qui contribuent à enrichir le paysage artistique. Certains poètes, tels que Verhaeren et Francis Jammes, perpétuent l'héritage symboliste au sein de leurs créations littéraires. Le symbolisme, caractérisé par son penchant pour l'expression subjective des émotions et ses images évocatrices, demeure perceptible dans leurs œuvres, témoignant d'une continuité avec les mouvements artistiques antérieurs.

En revanche, des figures emblématiques à l'instar de Péguy ou Claudel préconisent une approche distincte, manifestant ouvertement la sincérité de leur foi chrétienne à travers leurs écrits. Leur poésie devient ainsi un moyen d'exploration et de célébration de leur engagement spirituel, incorporant des thèmes religieux et moraux qui se distinguent nettement du symbolisme.

En parallèle, d'autres poètes, à l'instar de Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire, se démarquent en explorant de nouvelles pistes avec audace. Leur poésie se distingue par une expression innovante, souvent influencée par le contexte moderne dans lequel ils évoluent. L'audace de leur langage, la rupture avec les conventions traditionnelles et l'inspiration puisée dans la vie urbaine et la technologie contribuent à redéfinir les frontières de la poésie, les écartant des sentiers battus pour explorer des territoires artistiques encore inexplorés. C'est dans

ce sens que les poètes se positionnent à la croisée des influences symbolistes, des convictions religieuses et des bouleversements modernes, créant ainsi un paysage poétique riche et complexe.

### 1- Paul Fort (1872-1960)

En 1890, à l'âge de dix-huit ans, Paul Fort a jeté les bases du Théâtre d'art, une institution dédiée à la poésie et au symbolisme. Cependant, au cours des années 1893 à 1895, il s'est dégagé de manière incrémentielle de l'empreinte symboliste pour forger un instrument qui deviendra sa signature jusqu'à la fin de sa vie : la balade en prose rythmée. Au fil de cette évolution, il s'est ouvert à une inspiration nouvelle, claire et ancrée dans le quotidien populaire.

En tant que poète des plaisirs simples, de la nature accueillante et de l'amour, Paul Fort a incarné un lyrique authentique, exaltant ce qu'il appelait "la grande ivresse". Son écriture, dépourvue d'intellectualisme, a renoué avec une simplicité qui permettait d'exprimer les sentiments universels, écartant tout mystère et toute inquiétude de ses balades pour offrir une transparence d'âme et une résonance accessible à tous.

### 2- Francis Jammes (1868-1938)

Francis Jammes, originaire d'Orthez, déploie son talent à travers des recueils où transparait un naturel oscillant entre une timidité parfois balbutiante et une exaltation poétique. Cette dualité, mêlant une mélancolie douce à un frémissement de vie, atteint son apogée en 1897 avec "De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir". Affirmant *que* "toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont naturelles", Jammes explore avec une sincérité désarmante tous les aspects de l'existence quotidienne, de la douceur des choses à la diversité de la nature sous toutes ses formes, en passant par la nostalgie des souvenirs d'enfance, l'ennui et la tristesse. Sa simplicité, teintée parfois d'une naïveté apprêtée et de maladresses feintes, ne trompe pas le lecteur averti : « il célèbre de nouvelles noces avec le monde sensible tout en rêvant d'un art "social" » (Michel PRINGENT : 2006, p. 288.)

En 1906, l'influence de l'Église, illustrée par "L'Église habillée de feuilles", marque un tournant décisif dans son cheminement artistique. Sortant d'une crise morale et religieuse, son retour à la foi, en partie dû à l'amitié vigilante de Claudel, guide désormais son inspiration vers la célébration de la gloire divine et la louange d'une sérénité retrouvée, empreinte d'une candeur évangélique. Cette orientation s'affirme pleinement dans les "Géographiques chrétiennes" (1911-1912), où il exprime la beauté divine qui émane de la vie ordinaire. Que ce soit à travers sa "prière pour aller au paradis avec les ânes" ou dans ses portraits émouvants de jeunes filles

telles que Clara d'Ellébeuse ou Almaïde d'Etremont, Francis Jammes reste le poète d'une émotion familière qui trouve un écho direct dans le cœur du lecteur.

Quant à Charles Guérin, complice de Jammes et de Samain, il incarne une âme tourmentée. Ses confidences délicates et tendres se révèlent à travers des images simples et gracieuses, établissant des correspondances subtiles entre son état d'âme et le monde qui l'entoure. De *Du cœur solitaire* (1898) à *L'Homme intérieur* (1905), Guérin développe une sagesse altière, épurant ses nuances élégiaques au profit d'une beauté plus sobre et laconique.

### 3- Emile Verhaeren (1855-1916)

Émile Verhaeren (1855-1916), Belge d'origine, occupe une place notable dans la littérature française ainsi que dans celle de son pays. Son parcours littéraire, marqué par une évolution remarquable, reflète une riche dualité culturelle en tant qu'écrivain belge francophone.

Dans ses débuts, Verhaeren puise son inspiration dans le symbolisme, le régionalisme et l'intimisme. Cette première phase de sa carrière littéraire le voit broser des tableaux poétiques imprégnés de symboles, d'une sensibilité régionale et de considérations intimes.

Cependant, l'écrivain entreprend ensuite une transformation artistique significative. Il abandonne le cadre restreint du symbolisme et de l'intimisme pour embrasser des fresques épiques, vastes et lyriques. Ces compositions évoquent de manière à la fois descriptive et poétique le paysage austère des Flandres, offrant un panorama élargi des misères et des grandeurs du monde moderne.

Cette évolution stylistique suggère une capacité à saisir l'ampleur des réalités humaines et à les exprimer de manière épique. Le choix de se focaliser sur les Flandres, son environnement familial, indique un ancrage profond dans sa culture et son identité belges.

L'approche des fresques épiques témoigne d'une ambition littéraire grandissante chez Verhaeren. Ce passage vers des compositions épiques souligne une volonté de transcender les frontières poétiques conventionnelles pour aborder des sujets d'envergure universelle.

L'emploi du descriptif et du lyrique dans ces fresques suggère une poésie riche en détails sensoriels et en émotions profondes. Verhaeren utilise probablement cette combinaison pour offrir une expérience poétique immersive, capturant la complexité du monde et la diversité de la condition humaine.

#### TD 15

Silence. Puis une hirondelle sur un contrevent  
fait un bruit d'azur dans l'air frais et bleuissant,

toute seule. Puis deux sabots traînaient dans la rue.

La campagne est pâle, mais au ciel gris qui remue  
on voit déjà le bleu qui chauffera le jour.

Je pense aux amours des vieux temps, aux amours  
de ceux qui habitaient aux parcs des beaux pays  
riches en vigne, en blé, en foin et en maïs.

Les paons bleus remuaient sur les pelouses vertes,  
et les feuilles vertes se miraient aux vitres vertes  
dans le réveillement du ciel devenu vert.

Les chaînes dans l'étable où l'ombre était ouverte  
avaient un bruit tremblé de choquement de verres.

Je pense au vieux château de la propriété,  
aux chasseurs s'en allant par les matins d'été,  
aux aboiements longs des chiens flaireurs qui rampent...

Dans l'énorme escalier cirée était la rampe.

La porte était haute d'où les jeunes mariés,  
en écoutant partir les grands-pères, riaient,  
s'entrelaçaient et joignaient leurs jolies lèvres,  
pendant que tremblaient, aux gîtes d'argent, les lièvres.

Que ces temps étaient beaux où les meubles-Empire  
luisaient par le vernis et les poignées de cuivre...

Cela était charmant, très laid et régulier  
comme le chapeau de Napoléon premier.

Je pense aussi aux soirées où les petites filles  
jouaient aux volants près de la haute grille.

Elles avaient des pantalons qui dépassaient  
leurs robes convenables et atteignaient leurs pieds.

Herminie, Coralie, Clémence, Célanire,  
Aménaïde, Athénaïs, Julie, Zulmire ;

leurs grands chapeaux de paille avaient de longs rubans.

Tout à coup un paon bleu se perchait sur un banc.

Une raquette lançait un dernier volant  
qui mourait dans la nuit qui dormait aux feuillages,  
pendant qu'on entendait un roulement d'orage.

Francis Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Mercure de France.

**Questions :**

1. Comment l'auteur décrit-il le silence au début du passage, et quel impact a le bruit de l'hirondelle et des sabots sur cette atmosphère silencieuse ?
2. Quelle est l'image que l'auteur crée en évoquant le bruit d'azur que fait l'hirondelle dans l'air frais et bleuissant ?
3. Comment l'auteur utilise-t-il la description de la campagne pâle et du ciel gris qui remue pour évoquer le début du jour ?
4. En quoi la pensée aux amours des vieux temps est-elle associée à l'image d'une campagne riche en vigne, en blé, en foin et en maïs ?
5. Comment l'auteur décrit-il visuellement les paons bleus et les feuilles vertes, et quelle atmosphère créent-ils dans le réveillement du ciel ?
6. Quel est le rôle symbolique des chaînes dans l'étable et le bruit tremblé de leur choquement de verres ?
7. Comment l'auteur décrit-il le vieux château de la propriété, et quelles activités évoque-t-il avec les chasseurs et les aboiements des chiens ?
8. Quels détails de l'énorme escalier et de la porte haute ajoutent à l'image du vieux château et de son passé ?
9. En quoi la description des jeunes mariés et des grands-pères partant crée-t-elle une atmosphère nostalgique et joyeuse ?
10. Comment l'auteur utilise-t-il les images des meubles-Empire, du vernis, des poignées de cuivre et du chapeau de Napoléon premier pour décrire les temps anciens ?

**TD N°16**

Plus loin : un vacarme tonnant de chocs  
Monte de l'ombre et s'érige par blocs ;  
Et, tout à coup, cassant l'élan des violences,  
Des murs de bruit semblent tomber  
Et se taire, dans une mare de silence,  
Tandis que les appels exacerbés  
Des sifflets crus et des signaux  
Hurlent toujours vers les fanaux,  
Dressant leurs feux sauvages,  
En buissons d'or, vers les nuages.

Et tout autour, ainsi qu'une ceinture,  
Là-bas, de nocturnes architectures,  
Voici les docks, les ports, les ponts, les phares  
Et les gares folles de tintamarres ;  
Et plus lointains encor des toits d'autres usines  
Et des cuves et des forges et des cuisines  
Formidables de naphte et de résines  
Dont les meutes de feu et de lueurs grandies  
Mordent parfois le ciel, à coups d'abois et d'incendies.

Au long du vieux canal à l'infini,  
Par à travers l'immensité de la misère  
Des chemins noirs et des routes de pierre,  
Les nuits, les jours, toujours,  
Ronflent les continus battements sourds,  
Dans les faubourgs,  
Des fabriques et des usines symétriques.

L'aube s'essuie  
À leurs carrés de suie ;  
Midi et son soleil hagard  
Comme un aveugle, errent par leurs brouillards ;  
Seul, quand les semaines, au soir,  
Laisent leur nuit dans les ténèbres choir,  
Le han du colossal effort cesse, en arrêt,  
Comme un marteau sur une enclume,  
Et l'ombre, au loin, sur la ville, paraît  
De la brume d'or qui s'allume.

Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires, Les Usines,*

Mercure de France.

### Questions

1. Comment l'auteur décrit-il le vacarme tonnant de chocs qui monte de l'ombre et s'érige par blocs ?

2. Quelle image l'auteur évoque-t-il en décrivant des murs de bruit qui semblent tomber et se taire dans une mare de silence ?
3. Comment sont dépeints les appels exacerbés des sifflets crus et des signaux, et quel impact ont-ils sur l'atmosphère générale ?
4. En quoi la description des feux sauvages dressés vers les nuages crée-t-elle une image visuelle puissante ?
5. Comment les docks, les ports, les ponts, les phares et les gares sont-ils caractérisés dans le passage ?
6. Quelle impression l'auteur donne-t-il des usines avec des cuves, des forges et des cuisines formidables de naphte et de résines ?
7. Comment les meutes de feu et de leurs grandies sont-elles décrites, et quel impact ont-elles sur le ciel ?
8. En quoi la mention du vieux canal à l'infini contribue-t-elle à l'ambiance générale et à la description de la misère ?
9. Comment les chemins noirs et les routes de pierre sont-ils liés à l'immensité de la misère décrite dans le passage ?
10. Comment l'auteur utilise-t-il les images du soleil hagard, des brouillards, du colossal effort, et de l'ombre sur la ville pour créer une atmosphère particulière à la fin du passage ?

### **Cours 18 : Charles Péguy (1873-1914) : Itinéraire d'un intellectuel français entre socialisme et christianisme (1873-1914)**

**Objectif :** fournir aux étudiants une compréhension approfondie de la vie, de l'œuvre et de l'influence de cet écrivain, poète, essayiste et intellectuel français du début du XXe siècle. Ce cours vise à explorer les divers aspects de la contribution de Péguy à la littérature, à la pensée politique et sociale, ainsi qu'à la spiritualité, en situant ses écrits dans leur contexte historique, culturel et philosophique.

#### **1- L'influence de l'enfance**

L'enfance de Charles Péguy, incarnée par cette année scolaire charnière, devient la trame de fond d'une trajectoire exceptionnelle. Son parcours, imprégné de ses origines et des diverses influences qui ont marqué son éducation, révèle une personnalité profonde, enracinée dans le peuple tout en embrassant les défis académiques et spirituels.

L'année scolaire cruciale de 1884-1885 marque un pivot majeur, où l'intervention de Naudy, directeur de l'école normale d'instituteurs d'Orléans, le propulse de l'école primaire

supérieure au lycée grâce à une bourse. Issu du faubourg Bourgogne, fils d'une rempailleuse de chaises et orphelin à un jeune âge, Péguy entame ainsi une trajectoire scolaire et universitaire qui le mènera à l'École normale supérieure.

Cette ascension sociale exceptionnelle ne l'aliène pas de ses racines populaires. L'enfant du peuple demeure une constante dans sa vie, comme en témoigne son écriture poignante sur la condition populaire dans "Pierre" en 1898. Malgré son succès académique, il conserve une connexion profonde avec les réalités du quotidien.

L'influence des maîtres et l'ambiance anticléricale de son éducation laissent des traces durables. La foi retrouvée de Péguy, nourrie par le catéchisme et la pratique des offices, devient un élément fondamental de sa personnalité complexe. Ainsi, cette synthèse d'influences, du milieu social modeste à l'engagement académique, de l'anticléricalisme aux enseignements catholiques, contribue à sculpter la personnalité unique de Péguy.

La trajectoire académique précoce de Charles Péguy se dessine avec une clarté saisissante. Présenté comme un élève sérieux et appliqué, il pénètre la rhétorique au lycée Lakanal après l'obtention de son baccalauréat, bénéficiant d'une bourse d'État qui, bien que momentanément éclipsée par un échec au concours de l'École normale supérieure en 1892, ne fait que marquer une pause momentanée. Son service militaire au 131<sup>e</sup> régiment d'infanterie à Orléans, sous des dispositions spéciales pour les fils de veuves, souligne des circonstances familiales particulières qui ont modelé son parcours. Cependant, c'est son immersion à Sainte-Barbe, notamment dans la fameuse "cour rose", qui voit la formation d'un groupe d'amis influents, dont Marcel Baudouin et d'autres figures clés, dessinant les prémices de son cercle intellectuel. Bien que sa culture soit décrite comme essentiellement classique, de Homère à Hugo, des indications subtiles de lectures d'auteurs modernes, notamment les philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle, suggèrent une curiosité intellectuelle élargie. Toutefois, le moment où les questions politiques et sociales captiveront son attention semble résider dans son temps à l'École normale supérieure, marquant un tournant crucial dans son cheminement intellectuel. Ainsi, ces premières années dépeignent un Péguy en pleine formation, où chaque expérience contribue à forger les contours de sa personnalité, de ses amitiés profondes à son engagement intellectuel et, ultimement, à son éveil aux questions sociopolitiques majeures qui façonneront son avenir.

## **2- La voie progressiste de Péguy : de l'enfance populaire à l'engagement socialiste**

La conversion de Charles Péguy au socialisme est très captivante, dévoilant les influences et les moments cruciaux qui ont façonné cette transition. Dès sa sortie de l'École normale, l'influence de personnalités telles que Jaurès, Lucien Herr, et Charles Andler, combinée à ses propres recherches, contribue à cette évolution idéologique majeure.

En 1897, Péguy prend une décision audacieuse en choisissant l'action politique, collaborant à la Revue socialiste et rédigeant son manifeste "de la cité socialiste". Son mariage apporte une dot substantielle, permettant la création de la Société nouvelle de la librairie et d'édition en 1898, marquant son engagement total en politique après sa démission de l'École normale.

La publication de "Jeanne d'Arc" à la fin de 1897 révèle une facette intime de ses convictions, où l'héroïne devient le reflet de ses propres idéaux, soulignant son combat pour la justice et la liberté face à l'indifférence et à la résignation. Cette œuvre préfigure le drame de l'engagement politique tel que Péguy le concevait à ce stade de sa vie.

Son socialisme, défini dans "de la cité socialiste" et "Marcel", s'éloigne du marxisme, s'inscrivant dans la tradition libérale du socialisme français. Il insiste sur la primauté du spirituel, considérant le socialisme comme un moyen d'atteindre l'épanouissement spirituel individuel dans la liberté.

L'affaire Dreyfus en 1898 catalyse son engagement politique, marquant une exaltation mystique profonde face à l'injustice. Cependant, cette passion se heurte à des réalités déprimantes, comme l'échec financier de sa librairie.

La rupture avec les Cinq en 1899, due à son indiscipline et à ses désaccords avec Guesde, dévoile la fidélité inébranlable de Péguy à ses idéaux, refusant toute compromission tactique. Cette tendance à s'opposer aux figures majeures du socialisme se manifeste ultérieurement avec sa rupture définitive avec Jaurès en 1905, marquée par son rejet des compromis politiques qu'il considère comme dégradant la mystique initiale.

### **3- Les Cahiers de la Quinzaine : Portraits et Pensées de Péguy**

La métamorphose intellectuelle de Charles Péguy, a été visiblement captivée par la gestation des *Cahiers de la Quinzaine*. La dissolution de ses liens amicaux à la fin de 1899 sert comme prélude à cette entreprise éditoriale ambitieuse, inaugurée par le premier numéro le 5 janvier 1900. Les Cahiers ne se bornent pas à être un simple périodique, mais évoluent en une expression authentique, un "journal vrai" où la vérité, même prosaïque, ennuyeuse, ou triste, est exposée sans fard. Péguy façonne ainsi deux cent trente-huit livraisons réparties sur quinze séries jusqu'à la guerre, composant une collection inimitable qui transcende les limites des revues contemporaines.

Au cœur de cette entreprise éditoriale, la boutique des Cahiers, située au 8, rue de la Sorbonne, devient un lieu de convergence pour les "fidèles" de Péguy, malgré les fidélités souvent tumultueuses. *Les Cahiers* émergent comme un espace d'échanges intellectuels riches, une agora où se croisent les idées et les débats.

Les premières séries des Cahiers témoignent de la bataille de Péguy contre les opportunistes et les guesdistes, révélant une résistance simultanée aux disciplines politiques conventionnelles. Cependant, son opposition ne se limite pas à une critique des méthodes socialistes ; elle s'étend à une méfiance envers le "monde moderne", la science, et l'idée même de progrès.

Cette période cruciale dans la vie de Péguy s'inscrit également dans un contexte philosophique. Influencé par les enseignements de Bergson à l'École normale supérieure et au Collège de France, Péguy embrasse une pensée qui se nourrit de méfiance envers l'intellectualisme, d'un attachement profond au réel, et d'une foi inébranlable en la vie. Cet embrassement philosophique contribue de manière significative à son éloignement progressif de l'idéologie socialiste.

Ainsi, la création des *Cahiers de la Quinzaine* ne se limite pas à une entreprise éditoriale ; elle incarne une renaissance intellectuelle majeure. Elle devient l'épicentre d'une réflexion complexe, d'un dialogue ouvert, et d'une évolution philosophique, solidifiant l'héritage de Péguy en tant que penseur iconoclaste et créateur d'une tribune unique dans l'histoire intellectuelle du début du XXe siècle.

Par ailleurs, Péguy avait un regard pénétrant sur le Paris de son époque, capturant l'éclat et les ombres d'une ville traversée par des contrastes sociaux aigus. Dans son observation, Péguy dépeint un Paris moderne, une métropole où la population est tranchée nettement en deux classes, une division si marquée qu'elle semble atteindre des extrêmes inédits : « le Paris moderne où la population est coupée en deux classes si parfaitement séparées que jamais on avait vu tant d'argent rouler pour le plaisir, et l'argent se refuser à ce point au travail. Et tant d'argent rouler pour le luxe et l'argent se refuser à ce point à la pauvreté. » (Charles PEGUY : 1923, p. 55.)

La première image qu'évoque Péguy est celle d'une ville où l'argent circule abondamment, mais d'une manière bifurquée et inégale. D'un côté, il décrit une profusion d'argent dédiée au plaisir, au luxe, à une forme d'opulence qui semble s'épanouir dans les sphères de l'aisance et du raffinement. C'est une vision de Paris où les plaisirs mondains et les extravagances matérielles semblent connaître une effervescence sans précédent.

Cependant, cette abondance contraste violemment avec la seconde réalité dépeinte par Péguy : l'argent qui, dans ce même Paris, se refuse de manière flagrante au travail et à la pauvreté. C'est une vision de disparités économiques, où les portes de l'opulence sont largement ouvertes, tandis que celles de l'opportunité et du soutien financier aux plus démunis semblent rester obstinément closes.

Cette dualité cruelle, où l'argent roule avec aisance dans les sphères du luxe mais se retire de manière impitoyable devant la détresse, soulève des questions cruciales sur la justice sociale et économique. Péguy met en lumière la fracture entre deux mondes au sein de la même cité, où la richesse et la pauvreté coexistent de manière frappante.

Le choix de Péguy de souligner non seulement l'abondance de richesse, mais aussi son refus à s'engager dans des causes plus altruistes, ajoute une dimension critique à son analyse. Il évoque une réalité où la prospérité individuelle s'épanouit au détriment de l'empathie sociale, soulignant ainsi les inégalités criantes et les tensions qui caractérisent cette période du Paris moderne.

#### **4- Péguy et les années capitales : entre engagement, révolution et création**

Les années 1905-1907 s'érigent en une période cruciale, une époque charnière dans l'évolution de la pensée de Péguy. Tout commence avec l'écriture de "Notre patrie" à la fin de 1905, un moment où la parole menaçante de Guillaume II à Tanger et la tension internationale qui en découle servent de catalyseur à une révélation profonde pour l'écrivain. La menace imminente de la guerre devient une éclatante "révélation" pour Péguy, déclenchant une prise de conscience saisissante de l'existence de la communauté nationale et de la réalité palpable de la patrie.

À ce tournant, certains pourraient s'interroger : Péguy, longtemps perçu comme internationaliste, s'est-il subitement transformé en patriote, comme en témoignent certains abonnés des Cahiers? La nuance s'impose, car plutôt que d'une conversion abrupte, il s'agit d'une intensification du sentiment profond qu'il nourrissait déjà quant à la vocation du peuple français. Cette vocation, ancrée dans l'épopée de Jeanne d'Arc et exacerbée par l'Affaire Dreyfus, prend une nouvelle dimension à l'ombre d'un conflit imminent.

Ainsi, l'internationalisme qui caractérisait Péguy s'éclipse en faveur d'un patriotisme exacerbé, émergeant non pas comme un reniement de ses convictions antérieures, mais comme une redéfinition plus aigüe de sa vision nationale. La menace de la guerre vient donner une nouvelle perspective à sa compréhension de la patrie, plaçant cette dernière au premier plan de ses préoccupations. Ces années déterminantes marquent un glissement significatif dans l'engagement intellectuel de Péguy, où la réalité de la patrie devient le pivot autour duquel sa pensée se structure, lui insufflant une nouvelle profondeur et une urgence tangible.

De novembre 1906 à octobre 1907, l'œuvre de Péguy se déploie à travers les "Situations", auxquelles s'ajoutent des inédits récemment dévoilés. Ces textes, tels que "Par ce demi clair matin...", "Un poète l'a dit...", et "Deuxième élégie XXX", révèlent des fragments ou

des prolongements d'une thèse de doctorat ambitieuse, jamais complètement aboutie, intitulée "De la situation faite à l'histoire dans la philosophie générale du monde moderne". Dans cet ensemble, Péguy s'engage avec ardeur à dénoncer les mythes du "monde moderne" et la façon dont le "parti intellectuel" les instrumentalise pour consolider son autorité "temporelle".

Au cœur de sa critique, l'histoire se profile comme le premier de ces mythes. Péguy remet en question la prétention des historiens modernes à connaître intégralement le passé et à le ressusciter. Il souligne la futilité des méthodes scientifiques conçues pour appréhender la "matière pensante" qu'est l'Histoire. Selon lui, des historiens tels que Seignobos et Lavisso, au lieu d'immortaliser la vérité des hommes et des événements, ne font que produire des "cercueils" et des "cadavres". L'ironie s'insinue dans le constat de Péguy, mettant en lumière l'échec de la science à appréhender la richesse complexe de l'Histoire, réduisant la diversité de la réalité à des schémas simplificateurs.

Contre les doctrines abstraites du "parti intellectuel" de la "nouvelle Sorbonne", Péguy brandit le flambeau de la fidélité au réel. Il oppose avec vigueur l'idée que les forces spirituelles trouvent leur incarnation dans un corps, que les grandes idées prennent forme au sein d'un groupe social ou d'un peuple. Sa défense passionnée du respect envers la diversité de la réalité s'oppose aux dogmes réducteurs de la science et du progrès. Pour lui, la science, en simplifiant le réel, le schématise et le tue dans sa diversité, alors que la philosophie, à l'opposé, doit lui rendre hommage.

Péguy refuse d'accepter la prédominance des doctrines abstraites, prônant plutôt la primauté de l'incarnation, de la diversité, et de la fidélité au réel. Son opposition à la foi aveugle dans la science et le progrès témoigne d'une pensée profonde qui cherche à préserver la complexité du monde contre les réductions simplistes imposées par le "parti intellectuel". Dans cet essai, la plume de Péguy s'érige en une arme acérée, déconstruisant avec subtilité les idées préconçues et les mythes qui entravent la compréhension authentique de l'histoire et de la pensée.

L'ombre grandissante de l'isolement s'est étendue sur Péguy, intensifiée par ces compagnes qui, au lieu d'apporter la chaleur réconfortante, ont accentué sa solitude. À la fin de 1907 et en 1908, une lassitude écrasante, la maladie, et le découragement l'ont plongé dans les abysses du désespoir. Dans cet état d'âme dévasté, Péguy, épuisé par un voyage intérieur dont les jalons sont disséminés dans son œuvre antérieure, trouve un salut inespéré : la foi.

C'est dans *Clio*, ouvrage demeuré à l'état d'ébauche et controversé sous le titre de *Véronique*, que Péguy dévoile les méandres de cette découverte. Écrit en 1909, ce texte constitue un tournant majeur. Ici, il émerge du désespoir, renouant avec le christianisme à

travers le mystère de l'Incarnation. La conviction que Dieu s'est fait homme, a vécu une existence humaine aussi bien privée que publique, devient le point focal de cette résurgence spirituelle. Jésus, pour Péguy, incarne l'essence du christianisme en représentant l'"insertion du temporel dans l'éternel".

À travers cette œuvre, Péguy réintroduit le double thème du dialogue de l'âme et du corps, explorant également la question du vieillissement de l'homme dans le continuum temporel. C'est une méditation profonde sur la condition humaine, imprégnée de sa propre expérience de lassitude et de désespoir. Il souligne comment les "chargés de pouvoir, les fondés de pouvoir de l'éternel" ont négligé, ignoré, oublié, et méprisé le temporel. Pour Péguy, cette trahison des clercs, cette démission spirituelle, explique la déchristianisation du monde moderne.

La foi qui submerge Péguy le maintient en marge de l'Église. C'est plus qu'une simple révolte contre une démission spirituelle qu'il perçoit ; c'est une rébellion profonde contre la trahison des clercs. Dans un acte de respect envers la liberté de sa femme, Péguy refuse même de se marier religieusement et de faire baptiser ses enfants. Son retour à la foi est teinté d'une indépendance farouche, d'une révolte contre les institutions qui, selon lui, ont perdu le sens du sacré et ont laissé s'étioler la flamme spirituelle. Ce moment crucial, cette renaissance spirituelle, demeure une période clé dans l'évolution complexe et profondément personnelle de Péguy.

##### **5- Péguy le visionnaire : voyage spirituel d'un homme vers la Foi Chrétienne**

L'émergence de l'œuvre chrétienne de Péguy s'opère non pas à travers la voie anticipée de "Clio," mais dans les pages du "Mystère de la charité de Jeanne d'Arc," publié en janvier 1910. C'est cette œuvre qui marque un tournant significatif dans son parcours intellectuel. Bien que cette pièce s'appuie sur la première partie de sa Jeanne d'Arc de 1897, Péguy ne se contente pas de développer le texte primitif ; il l'enrichit d'une profondeur nouvelle.

Au cœur de cette nouvelle création, le drame de la vocation évolue. Il ne s'agit plus seulement du récit d'une petite fille révoltée par l'existence du mal, mais d'une Jeanne chrétienne, une âme fervente, entonnant avec Mme Gervaise une louange à la présence divine parmi les hommes. C'est une Jeanne qui, dans sa prière à Jésus, voit magnifiquement évoquer la Passion. Ce "Mystère" devient ainsi le premier acte d'une nouvelle œuvre, un prélude aux futures compositions de Péguy.

Le titre lui-même, *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, porte en lui la promesse d'une exploration profonde des mystères de la foi chrétienne. Péguy entreprend de dévoiler la nature de la charité à travers le prisme de l'héroïne nationale, Jeanne d'Arc. Cet acte créatif s'impose

comme la première pièce d'une vaste fresque en gestation, une œuvre à venir qui, selon les aspirations de Péguy, pourrait englober "une douzaine de volumes" et capturer son attention tout entière.

L'engagement de Péguy envers ce mystère chrétien résonne au-delà de la simple narration ; c'est une entreprise de méditation et de révélation. À travers cette pièce, il se positionne comme un artisan de la spiritualité, utilisant la figure emblématique de Jeanne d'Arc pour sonder les profondeurs de la charité et de la foi. Les mots de Péguy deviennent une symphonie littéraire, où la passion chrétienne trouve son expression la plus vibrante.

Ainsi, le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* se profile comme un acte inaugural, annonçant une œuvre chrétienne à venir, où Péguy, tel un architecte spirituel, aspire à ériger une série de volumes qui captureront l'essence même de sa foi et de sa vision du monde. C'est le début d'une exploration littéraire et philosophique profonde, où les mystères de la charité et de la foi se dévoileront sous la plume éclairée de Charles Péguy. Cette œuvre a marqué amplement son parcours : « Il en sera cependant écarté par la polémique. Son *Mystère* l'a définitivement coupé de la gauche. Il n'a suscité que défiance parmi les catholiques. Au contraire, la droite célébra ce qu'elle prenait pour le signe d'une conversion politique autant que religieuse. » (Antoine ADAM et al : 1965, p. 225.)

Le positionnement de Péguy vis-à-vis des sphères politique et religieuse, en particulier à travers son œuvre majeure, le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* fut complexe. L'éloignement de Péguy de la gauche fut un écart accentué par la polémique entourant cette œuvre. Le "Mystère" semble avoir agi comme une rupture irréversible avec les idées et les allégeances qui avaient précédemment lié Péguy à la gauche politique.

La mention de la défiance suscitée parmi les catholiques suggère que même au sein de cette communauté, l'œuvre n'a pas été unanimement acceptée. Cette réception mitigée au sein de l'Église catholique souligne probablement la complexité des idées exprimées par Péguy dans son *Mystère*, des idées qui pouvaient dérouter ou déranger certains membres de la communauté catholique traditionnelle.

En contraste, la droite semble avoir trouvé dans le *Mystère* une célébration, interprétée comme le signe d'une conversion, non seulement religieuse, mais aussi politique. Cette adulation de la droite suggère que l'œuvre de Péguy a été perçue comme une adhésion à des idées ou des valeurs considérées comme alignées sur le conservatisme politique.

Le "Mystère de la charité de Jeanne d'Arc" a donc agi comme un catalyseur qui a redéfini la position politique et religieuse de Péguy dans le paysage intellectuel de son époque. Il a provoqué des réactions variées et parfois conflictuelles, marquant la fin de son affiliation avec

la gauche et suscitant à la fois la méfiance et l'admiration au sein des cercles catholiques et de la droite politique.

Il faut souligner également la complexité des réceptions et des interprétations de l'œuvre de Péguy, le pouvoir des écrits et des idées pour transcender les frontières idéologiques et politiques, tout en créant des fractures et des alliances inattendues. Elle illustre également le coût potentiel d'une expression artistique et intellectuelle audacieuse, capable de redéfinir les alliances et de provoquer des réactions passionnées au sein de la société.

La vie de Péguy est marquée par des épreuves poignantes et des défis qui ont forgé sa trajectoire personnelle et créative. La non-obtention des prix littéraires tant convoités, comme le prix Femina et le grand prix de littérature de l'Académie atteste de la déception et les obstacles rencontrés malgré ses espoirs. Ceux-ci suggèrent la résilience nécessaire pour persévérer dans une carrière littéraire, même en l'absence de reconnaissance institutionnelle.

La perte d'abonnés pour les Cahiers, accompagnée du manque de nouveaux abonnés, peint un tableau de difficultés financières et de pertes dans le domaine éditorial. Cette situation souligne les défis pratiques auxquels Péguy a dû faire face, en plus des revers symboliques.

La maladie de son fils Pierre, touché par la typhoïde et la diphtérie, évoque la douleur personnelle qui a assailli la vie de Péguy. Qui plus est, sa décision de faire deux fois le pèlerinage à Chartres à pied, cherchant des forces spirituelles renouvelées, dépeint un aspect de la vie de Péguy où la foi et la marche physique s'entremêlent pour surmonter l'adversité.

Par ailleurs Péguy a renoncé à un grand amour, une épreuve qui l'a brisé pendant des mois. Cette expérience émotionnelle douloureuse révèle la complexité de sa vie personnelle et met en lumière la force nécessaire pour faire face aux renoncements et aux tourments du cœur.

Cependant, une tournure de résilience et de spiritualité a caractérisé manifestement la fin de 1912. Péguy, après avoir surmonté ces crises, s'"abandonne" à Dieu. La "paix du cœur totale" qu'il trouve, comme il l'exprime à un ami, souligne une transformation intérieure profonde, où la foi et la résignation se conjuguent pour apporter une sérénité profonde.

Cela révèle surtout une vie vécue intensément, avec des hauts et des bas, des triomphes et des épreuves. La narration poignante offre une perspective sur la complexité de l'existence de Péguy, où la foi, la créativité et la résilience se rencontrent dans un récit humain profondément touchant.

## **6- Les Dernières Lettres : échos intimes d'un chapitre concluant**

Le 4 août 1914, Péguy, revêtant le manteau de lieutenant d'infanterie, s'engage en tant que "soldat de la République" dans ce qu'il perçoit comme la "dernière des guerres". Ses

dernières heures parisiennes se déroulent dans un tourbillon d'adieux à ses amis et de réconciliation avec ceux qu'il avait laissés derrière lui. Quelques jours après son départ, il confie dans une lettre : "*je vis dans cet enchantement d'avoir quitté Paris les mains pures.*" C'est un départ empreint de pureté, une évasion de la ville qui symbolise le début d'un voyage héroïque et tragique.

Le 5 septembre, à Villeroy, près de Meaux, Péguy rencontre son destin, tué à la veille de la victoire de la Marne. Sa mort, véritablement héroïque, se déroule face à l'ennemi qu'il avait célébré dans son œuvre et pressenti dans ses écrits. Péguy, témoin passionné et parfois amer de la vérité, conçoit une vérité "charnelle", une vérité incarnée et solitaire. Non par refus des autres, mais en prophète, il s'oppose aux formes sclérosées ou dégradées de la vérité, préconisant l'authentique communauté, l'insertion du spirituel dans le temporel.

Péguy émerge ainsi comme une figure de proue de son époque, une époque qui voit la naissance de nombreuses familles spirituelles dans l'entre-deux guerres, toutes portant la trace de sa pensée et de sa personnalité. Son héritage s'inscrit dans le tissu même de la pensée du début du siècle, une empreinte profonde qui transcende les frontières intellectuelles.

Paradoxalement, cet homme qui se revendique né avant la Renaissance s'avère être un moderne. Entre le rêve d'évasion des symbolistes et leur idéalisme, Péguy orchestre une révolution poétique et spirituelle. Son lyrisme charnel constitue une incarnation du surnaturel dans le temporel, une fusion de l'âme dans le corps, et une intégration de la vie spirituelle dans le langage de l'art. Ainsi, dans la trajectoire de Péguy, une métamorphose s'opère, témoignant d'une évolution radicale entre les idéaux symbolistes du passé et l'audace visionnaire d'un homme qui, bien que prétendant naître avant la Renaissance, sculpte un nouveau chapitre dans la modernité littéraire et spirituelle.

### TD 17 :

Ô nuit, ô ma fille la Nuit, toi qui sais te taire, ô ma fille au beau manteau.  
Toi qui verses le repos et l'oubli. Toi qui verses le baume, et le silence, et l'ombre  
Ô ma Nuit étoilée je t'ai créée la première.  
Toi qui endors, toi qui ensevelis déjà dans une Ombre éternelle  
Toutes mes créatures  
Les plus inquiètes, le cheval fougueux, la fourmi laborieuse,  
Et l'homme ce monstre d'inquiétude.  
Nuit qui réussis à endormir l'homme  
Ce puits d'inquiétude.  
A lui seul plus inquiet que toute la création ensemble.  
L'homme, ce puits d'inquiétude.  
Comme tu endors l'eau du puits.

Ô ma nuit à la grande robe  
Qui prends les enfants et la jeune Espérance  
Dans le pli de ta robe  
Mais les hommes ne se laissent pas faire.  
Ô ma belle nuit je t'ai créée la première.  
Et presque avant la première  
Silencieuse aux longs voiles  
Toi par qui descend sur terre un avant goût  
Toi qui répands de tes mains, toi qui verses sur terre  
Une première paix  
Avant-coureur de la paix éternelle.  
Un premier repos  
Avant-coureur du repos éternel.  
Un premier baume, si frais, une première béatitude  
Avant-coureur de la béatitude éternelle.

[...]

Charles Péguy, *Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu*,  
dans Œuvres complètes, Paris, Nouvelle Revue Française, 1916, volume 5, p. 450.

### Questions :

1. Comment l'auteur décrit-il la Nuit en utilisant des termes tels que "ô ma fille au beau manteau" et "ma Nuit étoilée" ?
2. Quels sont les éléments que la Nuit verse selon l'auteur, et comment ces éléments sont symboliques du repos, de l'oubli, du baume, du silence et de l'ombre ?
3. Quel rôle la Nuit joue-t-elle dans l'endormissement et l'ensevelissement de toutes les créatures, y compris le cheval, la fourmi et l'homme ?
4. Comment l'auteur caractérise-t-il l'homme en tant que "puits d'inquiétude", et en quoi la Nuit réussit-elle à endormir cette inquiétude ?
5. En quoi la Nuit est-elle associée à la prise des enfants et de la jeune Espérance dans le pli de sa robe, et comment les hommes réagissent-ils à cette prise ?
6. Quelle est la signification de l'auteur lorsqu'il déclare que la Nuit prend les enfants et l'Espérance "dans le pli de sa robe" ?
7. Comment l'auteur décrit-il la Nuit comme "la première" et en quoi elle est silencieuse aux longs voiles ?
8. Quelle est la nature de l'avant-goût que la Nuit fait descendre sur terre, et comment cela est-il lié à la paix, au repos et à la béatitude éternelle ?
9. Comment l'auteur utilise-t-il le terme "avant-coureur" pour décrire la paix, le repos et la béatitude, et quel impact cela a-t-il sur la compréhension de ces concepts ?
10. En quoi le passage souligne-t-il une vision de la Nuit comme un élément clé dans l'ordre naturel, apportant un avant-goût de paix et de béatitude éternelle sur terre

## **Cours 19 : Paul Claudel (1868-1955) : Émergence mystique et dramaturgie spirituelle - L'éclat d'une âme entre foi et création**

**Objectif :** Aider les étudiants à inclure la contextualisation des œuvres de Claudel dans les mouvements littéraires et artistiques de son temps, la compréhension de sa vision du monde et de ses préoccupations thématiques récurrentes, ainsi que l'examen de ses contributions à la poésie et au théâtre français. Les étudiants peuvent être encouragés à explorer la complexité de sa pensée, à analyser ses techniques d'écriture, et à apprécier sa portée philosophique et spirituelle.

Né à Villeneuve-sur-Fère dans l'Aisne, Paul Claudel incarne toute sa vie une passion profonde pour sa terre natale, une adhésion aux racines terriennes qui ne le quittera jamais. Bien que devenu Parisien dès 1881, engagé dans des études de droit et préparant une carrière diplomatique, Claudel est d'abord touché par la poésie envoûtante de Rimbaud. Ses premiers pas dans les cercles intellectuels se font aux mardis de Mallarmé, un éveil qui le conduit à l'écriture. Cependant, l'événement déterminant de sa vie survient lors d'une adolescence troublée, un moment qu'il décrit comme "l'événement qui domine toute ma vie". Aux Vêpres de Noël 1886, à Notre-Dame de Paris, son cœur est touché instantanément, et il croit. Quatre ans plus tard, en 1890, il communique ; sa foi retrouvée devient une force vive qui commandera désormais toute son œuvre.

Entré au ministère des Affaires étrangères en 1890, Claudel exerce des fonctions administratives de 1893 à 1935, un parcours qui le conduit à explorer la diversité des terres et des civilisations. Consul en Chine et à Hambourg, ministre plénipotentiaire à Rio de Janeiro et à Copenhague, ambassadeur à Tokyo, à Washington et à Bruxelles, ses responsabilités ne le détournent pas d'une pratique littéraire assidue. Parallèlement, son amour des longues promenades révèle un observateur attentif, absorbé par les mille détails du paysage et de l'activité humaine. Ces impressions éphémères trouvent leur place dans son œuvre, tissées comme un "hymne fourmillant".

De retour en France en 1936, Claudel termine sa vie dans la quiétude de sa propriété du Dauphiné. Sa trajectoire, du jeune homme épris de poésie à l'homme d'État érudit, témoigne d'une vie d'une richesse extraordinaire, où la foi retrouvée et l'exploration du monde se conjuguent pour créer une œuvre littéraire d'une profondeur incommensurable. Claudel, le diplomate et l'écrivain, se révèle comme un homme dont la vie et l'œuvre s'entrelacent harmonieusement, formant un tableau captivant de l'intellectuel moderne.

## 1- Claudel le poète fervent

Au cœur de l'œuvre de Paul Claudel résonne l'essence fusionnelle du poète et du chrétien, une symbiose où la lecture assidue de l'Écriture sainte devient une danse intime avec la parole divine. Ses recueils poétiques, tels que les *Cinq Grandes Odes* (1904-1908), *Corona Benignitatis anni Dei* (1915), *Feuilles de saints* (1925), *Cent phrases pour éventails* (1942), et *Visages radieux* (1947), transcendent les étiquettes conventionnelles du poète et du croyant. En sa qualité de "rassembleur de la terre de Dieu", Claudel compose une symphonie poétique où se mêlent tous les éléments de l'existence, des lieux aux civilisations, du soleil aux étoiles, des vivants aux morts. L'ampleur cosmique de son œuvre éclate dans sa volonté de guider le monde à travers une "hécatombe de mots", une célébration littéraire de la destinée ultime.

Au cœur de la réalité, Claudel, par la puissance du verbe, initie un acte de recréation où chaque mot devient une offrande à Dieu, une "action de grâce". Sa vision poétique se dévoile comme une réponse totale à la parole divine, à la question existentielle, et au Créateur lui-même, comme l'exprime son ouvrage "Positions et propositions". Pour incarner cette recréation, il recherche le concret, le spécifique, donnant naissance à une variété étonnante de vocabulaire. Renonçant à l'alexandrin et à la rime pour éviter toute monotonie, il adopte le verset, cherchant à insuffler à son langage le rythme naturel de la respiration et les pulsations du cœur. Sa poésie, bien au-delà de la simple stimulation intellectuelle ou sensorielle, aspire à une expérience immersive totale où chaque mot devient une offrande complète.

Claudel émerge ainsi comme un visionnaire artistique, fusionnant les aspects poétiques et spirituels de sa nature pour créer une œuvre qui transcende les frontières conventionnelles de la poésie. Chaque mot devient une célébration, une recréation du monde, capturant la richesse infinie de l'existence dans toute sa diversité, établissant une harmonie entre la divinité et l'humanité au sein même de son art.

L'œuvre délectable de Claudel émerge avec une fraîcheur qui la caractérise. Sa naïveté, loin d'être un trait enfantin simpliste, plonge au plus profond des souvenirs enchanteurs de son enfance : des contes narrés au clair de lune des veillées, des légendes enracinées dans les paysages champenois, des pages vivement illustrées de l'histoire de France. Cependant, cette naïveté transcende la simple réminiscence ; elle se déploie avec une signification profondément chrétienne, imprégnée d'une atmosphère liturgique où le protagoniste principal du drame n'est autre que Dieu lui-même. Sa volonté se manifeste au cœur des personnages, que leur moralité soit bonne, mauvaise, ou ambivalente, dans une confrontation qui atteint son apogée lors du "fiat" prononcé par l'héroïne.

Le drame, prédit sans succès par les esthètes deux décennies auparavant, se révèle enfin dans toute sa diversité d'images saisissantes et dans la profonde unité de son symbolisme. Claudel parvient à surpasser les attentes déçues de ceux qui, dans le passé, avaient espéré cette expérience esthétique. Son œuvre offre une pléthore d'images captivantes, chacune portant une signification profonde, tandis que l'ensemble s'inscrit dans une unité symbolique qui confère une puissance et une résonance particulières au drame qui se déroule.

Ainsi, l'œuvre de Claudel s'affirme comme une célébration de la naïveté, non comme une limitation, mais comme une force créatrice qui puise dans les souvenirs de l'enfance et s'élève vers la transcendance chrétienne. Son drame, saturé de la présence divine, dévoile une richesse symbolique envoûtante, renouant avec l'essence tant espérée du théâtre dramatique par les esthètes de l'époque :

Tout est neuf dans l'œuvre savoureuse de Claudel. Sa naïveté d'abord. Elle est par sa substance même intimement enracinée parmi les souvenirs de son enfance, nourrie de contes à la veillée, de légendes, de paysages champenois, de pages illustrées de l'histoire de France. Mais elle se rattache en même temps, par sa signification, à la fois chrétienne de Claudel. Elle baigne dans une atmosphère de liturgie. Le principal acteur du drame, c'est Dieu, ici encore, sa volonté présente au cœur des personnages, bons, méchants ou veules, dans une confrontation qui culmine au "fiat" de l'héroïne. Le drame dont les esthètes avaient, vingt ans plus tôt, énoncé les principes et qu'ils avaient vainement appelé de leurs vœux, voici qu'il se révélait enfin dans la multiplicité de ses images inouïes et dans la profonde unité de son symbolisme. »  
(Antoine ADAM *et al* : 1965, p. 233.)

## **2- Claudel en scènes : L'écriture poétique du drame**

Chez Claudel, le drame et la poésie ne forment qu'un seul et même être. Sa parole, véritable souffle poétique, insuffle la vie aux personnages et traverse la scène par la voix même de l'acteur. Il agit en tant que créateur, déployant des actes poétiques qui transcendent la simple représentation théâtrale. Ses premiers drames résonnent des questions cruciales de la condition humaine, dévoilant la vanité du pouvoir (*Tête d'Or*, 1889), de l'ambition et de la richesse (*La Ville*, 1890-1897), ainsi que de l'amour dont l'objet est inachevé (*Partage de midi*, 1906).

Par la suite, trois de ses drames s'ancreront dans l'Histoire : *L'Otage* (1909), *Le Pain dur* (1914) et *Le Père humilié* (1916). Cette trilogie consacre le monde à Dieu, transformant l'inquiétude de la vérité en une quête de la perfection. Entre ces moments, il donne vie à *L'Annonce faite à Marie* (1910). Toutefois, c'est avec *Le Soulier de satin* (1924), qui prend pour scène le monde tout entier, que Claudel atteint le sommet de son art dramatique. Les thèmes de conquête et de passion coupable, déjà explorés dans *Tête d'Or* et *Partage de midi*, trouvent ici

une réponse différente : Rodrigue et Prouhèse renoncent l'un à l'autre. L'amour interdit s'épanouit en une joie transcendante, devenant un instrument de salut qui guide vers l'amour divin.

L'œuvre théâtrale de Paul Claudel s'inscrit aujourd'hui indiscutablement dans le répertoire classique français, occupant une place de choix parmi les pièces qui sont régulièrement mises en scène sur une multitude de scènes, des plus prestigieuses et institutionnelles aux plus confidentielles et avant-gardistes. Cette constatation, loin d'être contestée, reflète la pérennité et l'impact durables de l'œuvre de Claudel dans le paysage théâtral contemporain.

Claudel, en tant que dramaturge majeur, a su transcender les époques pour devenir un incontournable du répertoire, témoignant de la richesse intemporelle de ses thèmes, de son langage poétique et de sa profonde exploration des aspects universels de l'existence humaine. Sa capacité à toucher et à inspirer un large public, des scènes traditionnelles aux expérimentations avant-gardistes, atteste de la pertinence continue de son œuvre et de sa capacité à résonner avec les préoccupations contemporaines.

C'est dans ce sens que l'inclusion constante du théâtre de Claudel dans le répertoire français souligne non seulement son héritage littéraire, mais aussi son statut de classique vivant, capable de dialoguer de manière féconde avec chaque nouvelle génération de spectateurs et de créateurs théâtraux : « On peut dire aujourd'hui du théâtre de Paul Claudel, et sans grand risque d'être contredit, que c'est un théâtre de répertoire, en ce qu'il fait partie des classiques français qui sont joués régulièrement sur toutes les scènes, des plus prestigieuses et des plus institutionnelles aux plus confidentielles et aux plus avant-gardistes. » (Françoise DUBOR : 2013.)

Paul Claudel, interpellé par Jean Amrouche sur la longue période de silence entourant son œuvre, esquisse une réflexion incisive, empreinte d'une subtile ironie :

P. C. – Eh ben [sic], il y a de tout. Je crois que l'impression générale, c'est que c'était quelque chose de tellement nouveau, de tellement étranger à la plupart des préoccupations actuelles, que les gens étaient embarrassés d'en parler, et craignaient de dire des choses, des bêtises, en d'autres termes. Je crois qu'il y avait beaucoup d'intimidation dans leur fait. C'était un aérolithe qui tombait du ciel et qu'on ne savait pas où prendre. Les gens étaient de bonne foi à mon égard, je crois, animés de bonnes intentions, mais réellement ils ne savaient que faire avec cette espèce d'éléphant blanc qui leur tombait de je ne sais où. Et c'est un peu encore ce qui se produit maintenant avec mes livres sur l'exégèse biblique. On se rend compte qu'il y a quelque chose là-dedans, mais les gens sont intimidés. Il y a eu tellement d'erreurs dans la critique qu'ils se disent : qu'est-ce que c'est que ça, qu'est-ce que c'est que cet aérolithe qui tombe du ciel, par où faut-il le prendre ? Alors, ils sont

intimidés. Alors il fallait des gens courageux, sans respect humain, pour oser s'y prêter. (Paul CLAUDEL : 1969, p. 213.)

Il suggère que la réception mitigée de son travail trouve son origine dans sa nature novatrice, déroutante pour la majorité des esprits contemporains. L'image d'un "aérolithe tombant du ciel" émerge, illustrant l'idée d'une création singulière, étrangère, et suscitant perplexité et embarras chez ceux qui cherchent à la comprendre.

Claudé avance l'idée que l'hésitation à aborder son travail provient d'une appréhension de dire des "bêtises," révélant ainsi une forme d'intimidation chez ceux qui se sentent démunis face à cette œuvre inattendue. Il caractérise son œuvre comme un "éléphant blanc," une métaphore éloquente de sa complexité imposante et de sa singularité difficile à appréhender.

L'auteur souligne que pour comprendre son œuvre, il faut faire preuve de courage, dépasser la crainte de l'intimidation. Il évoque la nécessité d'aborder son travail "sans respect humain," soulignant la bravoure intellectuelle requise pour décortiquer cette énigme artistique. Claudé étend cette idée à ses écrits sur l'exégèse biblique, où malgré la reconnaissance de leur importance, l'intimidation subsiste en raison d'erreurs passées dans la critique.

Claudé peint donc une image subtile et profonde du malentendu entourant son œuvre, soulignant le besoin d'une audace intellectuelle pour embrasser pleinement sa contribution artistique.

## TD 18

### L'esprit et l'eau

Après le long silence fumant,

Après le grand silence de maints jours tout fumant de rumeurs

et de fumées,

Haleine de la terre en culture et ramage des grandes villes dorées,

Soudain l'Esprit de nouveau, soudain le souffle de nouveau,

Soudain le coup sourd au cœur, soudain le mot donné, soudain

le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit !

Comme quand dans le ciel plein de nuit avant que ne claque le premier feu de foudre,

Soudain le vent de Zeus dans un tourbillon plein de pailles et de poussières avec la lessive de tout le village !

Mon Dieu, qui au commencement avez séparé les eaux supérieures des eaux inférieures,

Et qui de nouveau avez séparé de ces eaux humides que je dis

L'aride, comme un enfant divisé de l'abondant corps maternel,

La terre bien-chauffante, tendre-feuillante et nourrie du lait de la pluie,

Et qui dans le temps de la douleur comme au jour de la création saisissez dans votre main toute-puissante

L'argile humaine et l'esprit de tous côtés vous gicle entre les doigts,

De nouveau après les longues routes terrestres,

Voici l'Ode, voici que cette grande Ode nouvelle vous est présente,

Non point comme une chose qui commence, mais peu à peu comme la mer qui était là,

La mer de toutes les paroles humaines avec la surface en divers endroits

Reconnue par un souffle sous le brouillard et par l'œil de la matrone Lune !

Or, maintenant, près d'un palais couleur de souci dans les arbres aux toits nombreux ombrageant un trône pourri,

J'habite d'un vieux empire le décombre principal,

Loin de la mer libre et pure, au plus terre de la terre je vis jaune

Où la terre même est l'élément qu'on respire, souillant immensément de sa substance l'air et l'eau,

Ici où convergent les canaux crasseux et les vieilles routes usées et les pistes des ânes et des chameaux,

Où l'Empereur du sol foncier trace son sillon et lève les mains

vers le Ciel utile d'où vient le temps bon et mauvais.

Et comme aux jours de grain le long des côtes on voit les phares  
et les aiguilles de rocher tout enveloppés de brume et d'écume pulvérisée,

C'est ainsi que dans le vieux vent de la Terre, la Cité carrée dresse  
ses retranchements et ses portes,

Etage ses Portes colossales dans le vent jaune, trois fois trois portes  
comme des éléphants

Dans le vent de cendre et de poussière, dans le grand vent gris de la  
poudre qui fut Sodome, et les empires d'Egypte et des Perses, et Paris, et  
Tadmor, et Babylone.

Mais que m'importent à présent vos empires, et tout ce qui meurt,

Et vous autres que j'ai laissés, votre voix hideuse là-bas !

Puisque je suis libre ! que m'importent vos arrangements cruels ?  
puisque moi du moins je suis libre ! puisque j'ai trouvé ! puisque moi  
du moins je suis dehors !

Puisque je n'ai plus ma place avec les choses créées, mais ma part  
avec ce qui les crée, l'esprit liquide et lascif !

Est-ce que l'on bêche la mer ? est-ce que vous la fumez comme un  
carré de pois ?

Est-ce que vous lui choisissez sa rotation, de la luzerne ou du blé  
ou des choux ou des betteraves jaunes ou pourpres ?

Mais elle est la vie même sans laquelle tout est mort, ah ! je veux  
la vie même sans laquelle tout est mort !

La vie même et tout le reste me tue qui est mortel !

Ah, je n'en ai pas assez ! Je regarde la mer ! Tout cela me remplit  
qui a fin.

Mais ici et où que je tourne le visage et de cet autre côté

Il y en a plus et encore et là aussi et toujours et de même et  
davantage ! Toujours, cher cœur !

Pas à craindre que mes yeux l'épuisent ! Ah, j'en ai assez de vos eaux  
buvables.

Je ne veux pas de vos eaux arrangées, moissonnées par le soleil,  
passées au filtre et à l'alambic, distribuées par l'engin des monts,

Corruptibles, coulantes.

Vos sources ne sont point des sources. L'élément même !

La matière première ! C'est la mère je dis, qu'il me faut !

Possédons la mer éternelle et salée, la grande rose grise ! Je  
lève un bras vers le paradis ! je m'avance vers la mer aux entrailles  
de raisin !

Je me suis embarqué pour toujours ! Je suis comme le vieux marin  
qui ne connaît plus la terre que par ses feux, les systèmes d'étoiles vertes  
ou rouges enseignés par la carte ou le portulan.

Un moment sur le quai parmi les balles et les tonneaux, les papiers  
chez le consul, une poignée de main au stevedore ;

Et puis de nouveau l'amarre larguée, un coup de timbre aux machines,  
le break-water que l'on double, et sous mes pieds

De nouveau la dilatation de la houle !

(...)

Juin – Septembre 1906

*Paul Claudel, Cinq grandes odes*

*L'Occident, 1910*

**Questions**

1. Comment l'auteur décrit-il l'émergence de l'Esprit et du souffle après un long silence fumant ?
2. En quoi la comparaison du souffle de l'Esprit à un coup sourd au cœur crée-t-elle une image puissante ?
3. Comment l'auteur établit-il une analogie entre le vent de Zeus dans le ciel et le souffle de l'Esprit sur terre ?
4. Quelle symbolique l'auteur attribue-t-il à la séparation des eaux supérieures et inférieures au commencement ?
5. Comment l'auteur utilise-t-il des images visuelles pour décrire la terre bien-chauffante, tendre-feuillante et nourrie du lait de la pluie ?
6. En quoi la représentation de l'argile humaine glissant entre les doigts de Dieu évoque-t-elle le processus de création ?
7. Comment le poème exprime-t-il le contraste entre la vie près de la mer libre et pure et la vie dans un endroit où l'air et l'eau sont souillés par la terre ?
8. Comment l'auteur utilise-t-il l'image des phares et des aiguilles de rocher enveloppés de brume pour décrire la cité carrée dans le vent jaune ?
9. En quoi l'auteur exprime-t-il un sentiment de liberté et de découverte en se comparant au vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux ?
10. Quelle est la tonalité générale du poème et comment l'auteur explore-t-il les thèmes de la création, de la liberté et de la recherche constante ?

## **Cours 20 : Guillaume Apollinaire (1880-1918) : Éclats de jeunesse et révolution poétique entre expérimentation et modernité**

**Objectif :** permettre aux étudiants d'explorer de manière approfondie la vie, l'œuvre et l'influence de cet éminent poète, écrivain et critique français du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce cours vise à offrir une compréhension holistique de l'œuvre d'Apollinaire, en mettant l'accent sur ses contributions à la poésie, au mouvement surréaliste, à la littérature moderne et à la critique artistique.

### **1- Guillaume Apollinaire : genèse d'un poète européen (1900-1920)**

L'avènement d'Apollinaire au sein de la scène poétique entre 1900 et 1920 s'impose comme une ombre bienveillante sur diverses voies créatives de l'époque. Sa naissance à Rome, fruit d'une mère polonaise et d'un père mystérieux, instaure un fond complexe à son identité. L'installation à Paris en 1899, avec pour compagnons de route la poésie et un pseudonyme ingénieusement façonné, marque le début d'une carrière poétique et d'une vie marquée par l'effort et la persévérance.

L'adolescence de Wilhelm, affectueusement appelé ainsi par sa mère, se dessine au confluent de ses racines méditerranéennes et "scythes". Les rochers de Monaco et les roulettes de la ville constituent le décor de ses années formatrices. Son parcours éducatif, marqué par des études inégales au prestigieux collège Saint-Charles de Monaco, à Cannes et au lycée de Nice, est plus qu'une simple formation académique. Ces années créent des amitiés cosmopolites et nourrissent une soif insatiable de connaissances à travers des lectures immenses, conférant à Wilhelm une érudition étonnamment vaste mais fragmentée.

Cette éducation hétérogène laisse entrevoir les prémices d'une vie tissée de curiosité et de créativité, préfigurant un destin artistique influent. Dans ce kaléidoscope d'influences, se forme la personnalité d'un individu avide de découvertes, prêt à explorer les multiples facettes de son identité et à intégrer ces expériences variées dans son parcours futur :

Porteur de sa double ascendance méditerranéenne et « scythe », Wilhelm, comme elle l'appela toujours, vécut donc une adolescence accrochée au rocher et à la roulette de Monaco. Ses études inégales au célèbre collège Saint-Charles de la ville, puis à Cannes et au lycée de Nice, lui laissèrent, outre des camaraderies cosmopolites, le bénéfice et le goût d'immenses lectures, source d'une érudition étonnante mais dispersée. (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 36.)

Paris devient le théâtre d'une existence où Apollinaire jongle entre divers emplois et une passion sans bornes pour la littérature médiévale, témoignant d'une quête incessante de

connaissances. Cependant, son parcours prend une tournure décisive lors de son séjour à Stavelot en 1899, puis pendant son année en Allemagne en tant que précepteur. Les rencontres et les épreuves, notamment avec Annie Playden, dévoilent une complexité émotionnelle qui teintera son œuvre future.

Son périple à travers l'Allemagne, de Berlin à Munich, résonne dans son recueil "Alcools", où près de la moitié des poèmes trouvent leur genèse. Les contes de l'Hérésiarque et Cie et du Poète assassiné révèlent des pans de sa vie allemande, tandis que la préfiguration d'Apollinaire en tant que journaliste spécialisé en Europe centrale prend forme. Ces expériences forgent aussi une perception amoureuse tragique, la conviction d'être le "mal-aimé", ajoutant une dimension poignante à sa vie et à son œuvre. Ainsi, le parcours d'Apollinaire, entre rencontres, errances et quête poétique, se dessine comme une fresque riche et complexe, marquant l'histoire littéraire de son empreinte indélébile.

## **2-Le Mal-Aimé : entre l'amour et la cruauté du destin**

La période post-Allemagne de 1902 marque une transformation profonde pour Apollinaire, un homme de vingt-cinq ans dont les expériences variées ont façonné l'émergence d'une personnalité complexe et créative. Enrichi par des voyages et des rencontres, il a exploré des horizons inédits tant géographiques que littéraires. Ses débuts dans la publication de poèmes et de contes, notamment dans la Grande France et la Revue blanche, marquent le début d'une carrière littéraire prometteuse.

Le contact avec des figures telles que Fernand Gregh, Natanson, Alfred Jarry, Max Jacob et André Salmon a stimulé sa passion pour la fantaisie, l'insolite et le merveilleux quotidien. L'influence dominante d'Alfred Jarry se fait sentir, avec son penchant pour la logique de l'absurde et la libération de la fonction esthétique du langage. Les débuts d'Apollinaire dans la création de la revue *Le Festin d'Esopé* témoignent de son désir de liberté créatrice, mettant en avant des contes et des poèmes imprégnés de son séjour à Stavelot et de l'inspiration médiévale.

Cependant, au-delà de son ascension artistique, les épreuves personnelles continuent de le hanter. Ses tentatives de retrouver Annie Playden, l'objet de son amour non partagé, se soldent par des échecs déchirants. Ces expériences douloureuses donnent naissance à des poèmes tels que *La Chanson du mal-aimé* et *L'Émigrant de Landor Road*, où la fantaisie et l'ironie masquent une confession poignante.

La période entre 1904 et 1905 voit Apollinaire élargir ses horizons esthétiques en se liant d'amitié avec des peintres tels que Derain, Vlaminck et Picasso. Apollinaire affirme

qu' : « Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre. »  
(<http://evene.lefigaro.fr/citations/guillaume-apollinaire>. Consulté le 16/11/2023)

Cette citation évoque la méthode artistique de Picasso d'une manière saisissante, la comparant à l'approche précise et analytique d'un chirurgien face à un cadavre. L'utilisation du verbe "étudie" souligne l'aspect délibéré et méthodique de l'examen de l'objet par l'artiste.

L'image du chirurgien disséquant un cadavre suggère une démarche scientifique, presque clinique, dans laquelle l'artiste, tout comme le chirurgien, explore les composants fondamentaux de son sujet. Il ne s'agit pas seulement d'observer la surface, mais de plonger profondément dans la structure et l'essence de l'objet, cherchant à comprendre ses éléments constitutifs de manière rigoureuse.

L'analogie avec le cadavre suggère également une certaine neutralité émotionnelle ou détachement dans l'approche de Picasso. Comme un chirurgien qui se concentre sur l'analyse objective plutôt que sur une réaction émotionnelle, l'artiste étudie l'objet avec une distance calculée. Cela peut refléter la préoccupation de Picasso pour les formes, les lignes et les structures, plutôt que pour une représentation sentimentale ou narrative.

Apollinaire met en lumière la nature méticuleuse et scientifique du processus artistique de Picasso, soulignant son engagement à décomposer et à comprendre les éléments de son sujet d'une manière qui rappelle l'approche rigoureuse d'un chirurgien face à son travail.

Son enthousiasme artistique se reflète dans ses articles élogieux, notamment dans *La Plume*. À vingt-cinq ans, Apollinaire est déjà un poète établi, dont le nom résonne dans des revues prestigieuses. Malgré ses succès artistiques, la conviction persistante qu'il ne peut être heureux et ne sera jamais aimé demeure.

### **3- Éclosion poétique : lyrisme nouveau d'Apollinaire**

Au cours des années 1907 et 1908, Apollinaire s'engage dans une profonde métamorphose, façonnant une révolution intérieure. Décidé à vivre de sa plume, il abandonne sa famille pour s'établir à Auteuil, s'ouvrant ainsi à de nouvelles aspirations. Sa quête d'une carrière journalistique prend forme, débutant par des contributions éparses à divers périodiques, avant de trouver une place régulière à partir de 1910, d'abord à *l'Intransigeant* puis à *Paris-Journal*.

Ses travaux de librairie, notamment dans la collection des "Maîtres de l'amour", où il sélectionne des extraits de *Sade*, de *l'Arétin*, de *Nerciat* et de *Mirabeau*, dénotent non seulement une activité commerciale mais aussi son amour pour l'érudition et sa curiosité insatiable. Parallèlement, son déménagement à Auteuil coïncide avec une rencontre significative avec

Marie Laurencin, déclenchant une renaissance sentimentale et ajoutant une nouvelle dimension à sa vie.

Au milieu de ces évolutions, Apollinaire ne néglige pas son engagement artistique. En se liant à des cercles poétiques tels que La Phalange et en élargissant son cercle artistique au "Bateau-Lavoir", il explore un "lyrisme neuf et humaniste à la fois", comme il le décrit lui-même. Les poèmes tels que *Les Fiançailles*, *Le Brasier*, et le poème en prose "Onirocritique" sont autant de jalons symboliques signalant un tournant majeur dans son expression artistique.

La période autour de 1909 marque un tournant majeur dans la carrière littéraire d'Apollinaire. Son premier livre, *L'Enchanteur pourrissant*, publié en 1909 en édition de luxe limitée à cent exemplaires, est suivi l'année suivante par un recueil de contes intitulé *L'Hérésiarque et Cie*, qui fait même partie des finalistes pour le prix Goncourt. Ces œuvres, bien loin d'être mineures, reflètent l'ingéniosité et la poésie truculente d'Apollinaire. Elles mettent en lumière sa vivacité d'esprit, son inclination pour l'étrangeté et le mystère, ainsi que son humour distinctif.

En 1911, Apollinaire publie *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, une plaquette de petits poèmes illustrés par Dufy, suivant son penchant pour l'érudition et sa curiosité universelle. Cependant, ses aspirations poétiques prennent une ampleur significative avec la publication en 1913 de son recueil majeur, *Alcools*, chez les éditions du Mercure de France. Bien que le sous-titre annonce les dates 1898-1913, le livre n'est pas disposé chronologiquement. Apollinaire déconstruit les ensembles précédents, préservant uniquement un groupe de poèmes rhénans et la suite "A la Santé." Il crée ainsi une atmosphère morale et sentimentale, illuminée par des allusions autobiographiques et des variations tonales, notamment dans le premier poème, *Zone*.

"Alcools" dévoile une veine élégiaque explorant des thèmes tels que l'écoulement du temps, la mélancolie de l'amour, et des accès de fantaisie qui masquent souvent l'angoisse d'une confiance profonde. Le recueil est une harmonie de formes poétiques, allant de l'alexandrin majestueux à la souplesse de l'octosyllabe, du vers court à la variété du vers libre. Cette diversité, bien qu'apparente, trouve son unité dans la présence distinctive d'Apollinaire, incarnant un "son de voix" unique, un émerveillement constant face au spectacle du monde, et un cœur empreint de fraternité et de compassion : « il y a aussi chez Apollinaire la déchirante sincérité des grands poètes de l'amour. Les « Poèmes à Lou », le « Guetteur mélancolique », et les « Poèmes à la Madeleine » mêlent, de façon pathétique, l'amour et la guerre, le désir le plus ardent et les angoisses les plus immédiates, la vie quotidienne et les rêveries mystiques. » (Ghislaïne COTENTIN-REY : 1991, p. 317.)

Quelques semaines avant la sortie d'"Alcools," Apollinaire avait publié "Les Peintres cubistes," une série de méditations esthétiques. Son rôle éminent en tant que journaliste d'art, depuis 1910, lui confère une compréhension profonde de la révolution picturale en cours. Il émerge comme un critique d'art écouté, capable de transcender les querelles d'écoles et de chapelles. À travers ses écrits, il perçoit dans l'orphisme une manifestation des forces novatrices propulsant la peinture et la littérature vers de nouveaux horizons. En fin 1912, avant même la parution d'"Alcools," Apollinaire embrasse l'avant-garde avec passion, expérimentant de nouveaux moyens poétiques dans une ébriété lyrique, des poèmes simultanés aux poèmes-conversations et aux calligrammes. Sa revue *Les Soirées de Paris* devient, de février 1912 jusqu'à la guerre, l'épicentre de l'avant-garde artistique et littéraire.

#### **4- Entre Poésie et Tranchées : Apollinaire confronté à la violence de la Grande Guerre**

Au crépuscule de l'année 1914, Apollinaire, engagé pour la durée des hostilités, plonge au cœur du tumulte de la Première Guerre mondiale. Son incorporation à Nîmes dans un régiment d'artillerie le conduit ensuite, en avril 1915, sur le front en Champagne. Puis, en novembre, sur sa propre demande, il s'engage dans l'infanterie en tant que sous-lieutenant. C'est dans ce contexte inédit que se dessine une facette insoupçonnée du poète, révélant un monde où l'horreur côtoie une beauté insolite : « Quant aux invocations au dieu des Armées, elles sont efficaces soyez en certaine. Et ce n'est le moindre armement des Allemands que ce Dieu qu'ils citent à tout propos mais non hors de propos. Et il ne s'agit là-dedans nullement de conversion mais d'une mécanique de l'esprit ascèse de premier ordre, exercice spirituel qui n'est pas sans grandeur. » (Guillaume Apollinaire à Georgette Catelain, 8 février 1916, *Bibliothèque historique de la ville de Paris*, fonds Adéma.)

Les poèmes qu'il compose pendant cette période témoignent d'une liberté à la fois troublante et fascinante. Dans cette toile de contradictions, l'amour surgit avec une flambée sensuelle envers l'aristocratique Louise de Coligny-Châtillon, surnommée Lou, et un roman épistolaire extraordinaire tissé avec Madeleine Pagès, une jeune fille aperçue brièvement dans un train au début de 1915, devenue bientôt sa fiancée. Ces poèmes s'érigent en fresques émotionnelles et thématiques, reflétant la polyphonie des expériences vécues par Apollinaire.

*Le Poète assassiné*, avec son héros Croniamantal, fusionne subtilement la biographie d'Apollinaire avec une figure mythique du poète, oscillant entre rire et émotion. Les représentations des "Mamelles de Tirésias" et "Parade" dévoilent un Apollinaire libérant sa

fantaisie tout en poursuivant un dessein moral, incitant les Français à envisager une parentalité accrue dans le contexte de la guerre. La diversité persiste avec la publication de *Vitam impendere amori*, des strophes musicales et élégiaques, et l'aventure poétique sans limites des *Calligrammes*.

La tragédie culmine avec "la Jolie Rousse" et la mort d'Apollinaire des suites de la grippe espagnole en 1918, conférant à sa vie une dimension poignante. Néanmoins, son héritage perdure à travers des œuvres posthumes telles que "l'Esprit nouveau et les poètes" et "Couleur du temps," déjouant les attentes symbolistes et parnassiennes.

La réception d'Apollinaire s'avère aussi diverse que ses propres explorations poétiques. Admiré par des figures telles qu'André Breton, Aragon, mais également des traditionalistes et des artistes comme Poulenc, Apollinaire transcende les écoles, prônant une poésie universelle. Sa vision audacieuse du monde et sa capacité à extraire la poésie de chaque facette de la vie font d'Apollinaire l'archétype du poète du début du siècle, refusant tout dogmatisme tout en célébrant la richesse infinie de la créativité poétique.

## TD 19 :

### Le Pont Mirabeau

*Guillaume Apollinaire*

Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours  
Faut-il qu'il m'en souvienne  
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  
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

### Guillaume Apollinaire, *Alcools*, 1913

#### Questions

1. Comment le pont Mirabeau est-il décrit dans le poème, et quelle est sa relation avec la Seine ?
2. En quoi la première strophe exprime-t-elle un mélange de souvenirs joyeux et d'une certaine mélancolie ?
3. Comment le poème évoque-t-il la notion du temps qui passe à travers la référence à la nuit, l'heure, et les jours qui s'en vont ?
4. Quelle est la signification des vers "Les mains dans les mains restons face à face" et comment ils contribuent à l'atmosphère du poème ?
5. Comment l'auteur utilise-t-il l'image de l'onde qui passe sous le pont pour représenter les regards éternels ?
6. Quelle est la symbolique de l'eau courante dans la comparaison avec l'amour et la vie ?
7. En quoi le contraste entre la lenteur de la vie et la violence de l'Espérance est-il exprimé dans le poème ?
8. Comment la dernière strophe renforce-t-elle le thème du temps qui passe et de la permanence de la Seine sous le pont Mirabeau ?
9. En quoi le poème explore-t-il la nature éphémère de l'amour et des souvenirs, et comment cela se reflète-t-il dans le paysage du pont et de la Seine ?
10. Quelle est l'émotion dominante du poème, et comment la structure répétitive des vers contribue-t-elle à transmettre cette émotion ?

#### TD 20 :

#### Mon Lou ma chérie

*Guillaume Apollinaire*

Mon Lou ma chérie Je t'envoie aujourd'hui la première pervenche  
Ici dans la forêt on a organisé des luttes entre les hommes  
Ils s'ennuient d'être tout seuls sans femme faut bien les amuser le dimanche  
Depuis si longtemps qu'ils sont loin de tout ils savent à peine parler

Et parfois je suis tenté de leur montrer ton portrait pour que ces jeunes mâles  
Réapprennent en voyant en voyant ta photo  
Ce que c'est que la beauté  
Mais cela c'est pour moi c'est pour moi seul

Moi seul ai droit de parler à ce portrait qui pâlit  
À ce portrait qui s'efface  
Je le regarde parfois longtemps une heure deux heures  
Et je regarde aussi les 2 petits portraits miraculeux

Mon cœur  
La bataille des aéros dure toujours  
La nuit est venue  
Quelle triste chanson font dans les nuits profondes

Les obus qui tournoient comme de petits mondes  
M'aimes-tu donc mon cœur et mon âme bien née  
Veut-elle du laurier dont ma tête est ornée  
J'y joindrai bien aussi de ces beaux myrtes verts

Couronne des amants qui ne sont pas pervers  
En attendant voici que le chêne me donne  
La guerrière couronne

Et quand te reverrai-je ô Lou ma bien-aimée  
Reverrai-je Paris et sa pâle lumière  
Trembler les soirs de brume autour des réverbères  
Reverrai-je Paris et les sourires sous les voilettes

Les petits pieds rapides des femmes inconnues  
La tour de Saint-Germain-des-Prés  
La fontaine du Luxembourg

Et toi mon adorée mon unique adorée  
Toi mon très cher amour  
Je t'aime tout plein  
tout gentiment  
Mon joli ptit Lou  
et je t'embrasse  
Courmelois, le 18 avril 1915

**Guillaume Apollinaire, *Poèmes à Lou***

### Questions

1. Comment Apollinaire décrit-il l'envoi de la première pervenche à Lou, et quelle est la symbolique de ce geste ?

2. En quoi la référence aux luttes organisées entre les hommes dans la forêt reflète-t-elle un besoin d'amusement et de compagnie ?
3. Comment l'auteur exprime-t-il le sentiment de solitude des hommes éloignés de tout, et comment Lou devient-elle un remède à cette solitude ?
4. Quel rôle joue le portrait de Lou dans le poème, et comment Apollinaire décrit-il son impact sur les hommes qui le voient ?
5. En quoi l'observation du portrait de Lou par l'auteur reflète-t-elle son intimité et son attachement à cette image ?
6. Comment le poème évoque-t-il la beauté à travers le regard sur le portrait de Lou, et quelle importance accorde-t-il à cette notion ?
7. Comment Apollinaire décrit-il la bataille des aéros et quel impact a-t-elle sur l'atmosphère du poème ?
8. Quelle est la signification symbolique de la couronne de laurier et de myrte dans le poème, et comment ces éléments sont liés à l'amour ?
9. En quoi les références à Paris, à la lumière, et aux souvenirs de la ville évoquent-elles la nostalgie et le désir de retrouver Lou ?
10. Comment le poème se termine-t-il, et quel est le ton général de l'expression d'amour et de tendresse envers Lou ?

### **Cours 21 : Blaise CENDRARS (1887-1961) : Poète de la modernité et de l'errance**

**Objectif :** permettre aux étudiants d'explorer en profondeur la vie, l'œuvre et l'influence de cet écrivain et poète suisse-français du XX<sup>e</sup> siècle. Ce cours vise à offrir une compréhension approfondie de la polyvalence artistique de Cendrars, en mettant en lumière sa contribution à la littérature moderne, à la poésie, au récit de voyage et à la réflexion sur l'identité culturelle.

#### **1. L'émergence de l'avant-garde poétique : Cendrars et la révolution esthétique du début du XX<sup>e</sup> siècle**

L'éclosion d'une esthétique avant-gardiste dans les années antérieures à la Grande Guerre signale une révolution profonde dans la perception artistique et culturelle de cette époque charnière. En 1909, bien que le manifeste futuriste de Marinetti ait initialement suscité peu de sérieux, il jetait néanmoins les bases de thèmes majeurs qui allaient ultérieurement façonner les mouvements avant-gardistes. L'exaltation de la vitesse, des forces mécaniques et de l'énergie, ainsi que la foi audacieuse en l'avenir, manifestaient un rejet radical du passé et un

mépris délibéré des normes établies. Toutefois, il faudra patienter jusqu'aux années 1912 et 1913 pour que ces idées prennent véritablement racine en France. Loin d'adopter de manière inconditionnelle le futurisme, Apollinaire, notamment, témoigne d'une réticence persistante, sa sympathie pour le mouvement étant nuancée d'une pointe de parodie, comme en atteste l'Antitradition futuriste. La contribution déterminante des peintres à cette évolution s'avère cruciale, assumant un rôle analogue à celui des musiciens à l'époque symboliste. En réaction au poète symboliste revendiquant la musique comme sienne, Apollinaire élève un cri distinctif, annonçant le titre envisagé de son *Album d'idéogrammes lyriques* (malheureusement resté inédit en raison de la guerre) : "Et moi aussi, je suis peintre !" Ce cri résonne comme une déclaration d'indépendance artistique, témoignant de la capacité du poète à intégrer les techniques visuelles dans son expression lyrique, marquant une rupture audacieuse avec les conventions artistiques établies.

La figure éminente de Blaise Cendrars (1887-1961) s'impose comme l'une des personnalités les plus puissantes et originales de cette période charnière. À vingt-cinq ans en 1912, Cendrars, déjà un globe-trotter ayant exploré l'empire des tsars jusqu'à New York, avait également navigué dans les eaux de la littérature. Ses rencontres avec des figures éminentes comme Remy de Gourmont, dont il admirait la grandeur, et le romancier populaire Gustave Le Rouge, qui lui enseigna le refus du style conventionnel, l'énumération brute des faits et l'expression brute de l'idée, ont profondément influencé son approche artistique.

## **2. Innovation formelle et poésie urbaine : de "Les Pâques à New York" à "La Prose du Transsibérien"**

Les Pâques, rebaptisées plus tard Les Pâques à New York, ont été publiées à la fin de 1912. Au-delà du thème poignant d'un homme seul dans une ville étrangère le jour de Pâques, implorant en vain Dieu, l'œuvre est marquée par la présence obsédante de l'humanité toute entière – émigrants de toutes races, vagabonds, prostituées, réprouvés – au cœur de l'humilité et de la souffrance du poète. Le distique monotone est rythmé par une pulsation, un harcèlement, transformant la poésie en le souffle même de la vie, mesuré en images évocatrices : "*Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant.*" Cendrars transcende les conventions poétiques, insufflant à ses vers une énergie sauvage et mystique, révélant ainsi la vie comme une expérience poétique perpétuelle.

Les pièces majeures *Vendémiaire* et *Zone* d'Apollinaire, ainsi que *les Pâques à New York* de Blaise Cendrars, toutes éditées dans les années cruciales du début du 20<sup>e</sup> siècle, tissent

des liens subtils qui transcendent les frontières temporelles et stylistiques. Ces œuvres partagent une rébellion formelle commune, rejetant les conventions avec leur adoption audacieuse du vers libre, dépourvu de ponctuation. Cette forme libératrice devient le véhicule parfait pour exprimer la détresse existentielle du poète, se confrontant à la solitude et à l'angoisse morale au sein d'une métropole inconnue. L'appel à Dieu, thème central dans ces poèmes, s'entremêle avec la tentative de trouver du sens dans l'expérience urbaine déshumanisante. Cendrars et Apollinaire, tout en se frayant un chemin à travers les rues labyrinthiques de la ville, donnent voix à la souffrance collective de l'humanité. La spiritualité devient une échappatoire, une tentative de transcender l'individualité pour se connecter avec une humanité diversifiée, représentée par la multitude des émigrants, des vagabonds et des exclus de toutes origines.

Ces pièces captivent non seulement par leur contenu, mais aussi par leur forme innovante. En renonçant à la ponctuation, les poètes défient les normes établies, créant un rythme continu qui reflète la pulsation incessante de la vie urbaine. Les vers libres, dénués de contraintes, deviennent des reflets du chaos et de la complexité de la modernité.

Ainsi, ces poèmes ne se contentent pas de documenter l'époque, mais transcendent leur contexte historique pour explorer les aspects les plus profonds et intemporels de l'expérience humaine. Ils deviennent des témoignages poignants de la condition urbaine, où l'individu se perd et se retrouve dans la foule anonyme, et où la poésie émerge comme un moyen de donner voix à l'inexprimable

Vendémiaire" et "Zone" d'Apollinaire ne sont pas sans similitude avec Les Pâques à New York de Blaise Cendrars. Publiées en 1912, elles aussi en vers libres dépourvus de ponctuation, les Pâques expriment la solitude errante, la détresse morale du poète dans une grande ville étrangère et son appel à Dieu, sa tentation du religieux, sa communion avec l'humanité anonyme des émigrants, la foule des pauvres et des réprouvés de toutes races dont il endosse la souffrance et fait parler les voix. » (Michel PRINGENT : 2006, p. 295.)

*La Prose du Transsibérien*, véritable œuvre d'art en soi, transcende les frontières conventionnelles de la poésie pour se manifester comme un "livre simultané", un poème-objet qui fusionne le texte et les couleurs dans une œuvre visuelle immersive. Ce dépliant de deux mètres de long, imprégné des couleurs vibrantes de Sonia Delaunay-Terk, crée une expérience sensorielle unique où le lecteur peut appréhender le poème dans son ensemble d'un seul regard.

Cendrars abandonne la rigidité du vers traditionnel au profit d'une forme plus fluide, où le vers s'adapte à la narration. Cette innovation conduit à l'émergence d'une poésie brute, ancrée dans l'événement et la sensation. Les "poèmes de circonstance" de 1912 à 1914, regroupés ultérieurement sous le titre de Dix-Neuf Poèmes élastiques, illustrent cette approche, citant des

informations de journaux, transcrivant des faits divers, et donnant naissance à une réalité poétique nouvelle à partir du vécu quotidien.

Cendrars, à l'instar d'Apollinaire, explore des territoires poétiques inexplorés, repoussant les limites de l'expression. *Le Panama* ou *les Aventures de mes sept oncles*, composé juste avant la guerre et publié en 1919, cristallise son expérience poétique. L'autobiographie fusionne avec des expérimentations d'expression audacieuses, reflétant le souffle novateur de *La Prose du Transsibérien*. Cendrars, dès ses débuts, érige la poésie en acte, où l'écriture devient une transcription d'actions, une manière de capturer la vie dans toute sa complexité. Avec cette approche novatrice, l'acte d'écrire prend une nouvelle signification sous la plume visionnaire de Cendrars.

La poésie, en ce contexte, s'affirme comme une force transcendante, une parole insoumise qui refuse les carcans traditionnels pour embrasser une nature à la fois débordée et débordante. Elle se présente comme un défi audacieux, cherchant à capturer l'inexprimable, les perceptions et les sensations qui défient toute tentative d'ordonnement linéaire. Le choix délibéré du prosaïsme dans cette exploration poétique témoigne d'une volonté de transcender les formes conventionnelles, de permettre au langage de s'approcher directement de l'immensité de l'expérience humaine. Ce "parti pris de prosaïsme" représente une rébellion contre les contraintes habituelles de la poésie, optant pour une langue plus quotidienne et immédiate. L'expression "parole débordée" suggère un flot incontrôlable d'images et de mots cherchant à échapper aux limites poétiques conventionnelles. Cette poésie, dans son caractère débordant, révèle un excès émotionnel et sensoriel, dépassant les frontières du langage ordinaire. Ainsi, cette évolution vers un langage débordé et débordant traduit la volonté intrépide du poète de repousser les limites, d'explorer des territoires linguistiques et sensoriels inédits pour rendre compte de la complexité infinie de l'expérience humaine :

La poésie se présente alors résolument comme une parole débordée autant que débordante, et qui ne peut ni dire tout ce qu'elle voudrait dire, ni aller au bout de la trajectoire qu'elle voudrait accomplir. Le parti pris de prosaïsme qui gagne alors la poésie traduit l'excès des perceptions et des sensations nouvelles qui sollicitent le regard du poète sans que son discours puisse les ordonner comme naguère. (Michel PRINGENT : 2006, p. 295.)

### **3. L'aventurier-contemplatif : entre désespoir existentiel et amour universel de la vie**

Dans cette poésie enchanteresse, l'éternel voyageur se trouve pris dans une étreinte inextricable avec son propre destin. L'aventure, qui tisse les lignes de son existence, se révèle être une perpétuelle fuite en avant. Pourtant, au sein de cette cavalcade frénétique, perce un

murmure subtil de désespoir, une mélodie poignante qui accompagne chaque pas de ce périple sans fin. C'est une quête dévorante, une échappée éperdue, où chaque horizon atteint ne fait qu'ouvrir la porte vers un nouveau chapitre d'errance.

Dans cette épopée de l'éphémère, le désespoir se pare d'une étrangeté captivante. Il n'est pas la lamentation d'un égaré, mais plutôt l'ombre élégante qui danse en tandem avec la lumière des exploits de l'aventurier. C'est un désespoir empreint d'une noblesse particulière, celui qui naît de la conscience aiguë de la fugacité de chaque instant. Chaque éclat de bonheur, chaque étreinte fugitive avec la vie, semble être accompagné d'une mélancolie délicate, d'une conscience aiguë que tout est éphémère.

Pourtant, ce désespoir s'entrelace avec un amour profond et respectueux envers toutes les formes de la vie. L'éternel voyageur ne s'enfuit pas seulement du monde, mais s'évade dans la nature, s'émerveillant devant chaque manifestation de vie, chaque pulsation du cosmos. C'est un amour qui transcende les frontières, embrassant la beauté fragile des papillons tout autant que la majesté imposante des montagnes.

Ce périple n'est pas simplement une aventure solitaire, c'est une rencontre fraternelle avec l'humanité tout entière. À travers le voile de la fuite, l'aventurier découvre une tendresse fraternelle pour tous les hommes. Chaque visage croisé devient une étoile dans le firmament de sa mémoire, une preuve tangible de la richesse infinie de l'expérience humaine. C'est un amour universel, une bienveillance qui transcende les différences et érige des ponts entre les cœurs.

Au cœur de cette dualité entre l'errance désespérée et l'amour inconditionnel, l'aventurier se révèle être également un contemplatif. Il n'est pas simplement un conquérant des terres lointaines, mais aussi un philosophe errant dans les corridors de sa propre pensée. Cette dualité confère une profondeur mystique à son existence, équilibrant l'urgence de l'action avec la nécessité de la réflexion.

Ainsi, cette poésie devient le reflet d'une vie constamment exaltée. Chaque vers est une échappée, une danse entre les ombres de la tristesse et la lumière éblouissante du moment présent. Cette exaltation n'est pas simplement une réaction à l'extraordinaire, mais une foi élémentaire en la valeur inhérente de l'existence. "Le seul fait d'exister est un véritable bonheur", proclame l'aventurier-contemplatif, révélant ainsi une sagesse simple mais profonde, une vérité universelle inscrite dans chaque battement du cœur.

En conclusion, cette poésie transcende les frontières de la narration pour devenir une méditation poétique sur la condition humaine. Elle explore avec une délicatesse exquise les méandres de l'âme humaine, avec ses aspirations contradictoires et ses émotions complexes. À travers un style raffiné et une profondeur captivante, elle offre une vision poignante de l'éternel

voyageur, capturant les nuances subtiles de la vie entre désespoir et bonheur, entre fuite éperdue et contemplation méditative, tissant ainsi une toile enchanteresse qui résonne avec l'écho universel de l'existence.

## TD 21

*Hôtel Notre-Dame*, Blaise Cendrars

Je suis revenu au  
Quartier  
Comme au temps de ma jeunesse  
Je crois que c'est peine perdue  
Car rien en moi ne revit plus  
De mes rêves de mes désespoirs  
De ce que j'ai fait à dix-huit ans

On démolit des pâtés de maisons  
On a changé le nom des rues  
Saint-Séverin est mis à nu  
La place  
Maubert est plus grande  
Et la rue  
Saint-Jacques s'élargit  
Je trouve cela beaucoup plus beau  
Neuf et plus antique à la fois  
C'est ainsi que m'étant fait sauter  
La barbe et les cheveux tout court  
Je porte un visage d'aujourd'hui  
Et le crâne de mon grand-père  
C'est pourquoi je ne regrette rien  
Et j'appelle les démolisseurs  
Foutez mon enfance par terre  
Ma famille et mes habitudes  
Mettez une gare à la place  
Ou laissez un terrain vague  
Qui dégage mon origine  
Je ne suis pas le fils de mon père  
Et je n'aime que mon bisaïeul  
Je me suis fait un nom nouveau  
Visible comme une affiche bleue  
Et rouge montée sur un échafaudage  
Derrière quoi on édifie  
Des nouveautés des lendemains  
Soudain les sirènes mugissent et je cours à ma fenêtre.  
Déjà le canon tonne du côté d'Aubervilliers.  
Le ciel s'étoile d'avions boches, d'obus, de croix, de fusées, .  
De cris, de sifflets, de mélisme qui fusent et gémissent sous les ponts.  
La  
Seine est plus noire que gouffre avec les lourds chalands qui sont  
Longs comme les cercueils des grands rois mérovingiens  
Chamarrés d'étoiles qui se noient - au fond de l'eau - au fond de l'eau.

Je souffle ma lampe derrière moi et j'allume un gros cigare.  
Les gens qui se sauvent dans la rue, tonitruants, mal réveillés,  
Vont se réfugier dans les caves de la  
Préfectance qui sentent la poudre et le salpêtre.  
L'auto violette du préfet croise l'auto rouge des pompiers,  
Féeriques et souples, fauves et câlines, tigresses comme des étoiles filantes.  
Les sirènes miaulent et se taisent.  
Le chahut bat son plein.  
Là-haut.  
C'est fou.  
Abois.  
Craquements et lourd silence.  
Puis chute aiguë  
et sourde véhémence des torpilles.  
Dégringolade de millions de tonnes. Éclairs.  
Feu.  
Fumée.  
Flamme.  
Accordéon des 75.  
Quintes.  
Cris.  
Chute.  
Stridences.  
Toux.  
Et tassement des effondrements.  
Le ciel est tout mouvementé de clignements d'yeux  
imperceptibles  
Prunelles, feux multicolores, que coupent, que divisent  
que raniment les hélices mélodieuses.  
Un projecteur éclaire soudain l'affiche du bébé  
Cadum  
Puis saute au ciel et y fait un trou laiteux comme un biberon.  
Je prends mon chapeau et descends à mon tour dans les  
rues noires.  
Voici les vieilles maisons ventrues qui s'accotent comme  
des vieillards.  
Les cheminées et les girouettes indiquent toutes le ciel  
du doigt.  
Je remonte la rue  
Saint-Jacques, les épaules enfoncées  
dans mes poches.  
Voici la  
Sorbonne et sa tour, l'église, le lycée  
Louis-le-Grand.  
Un peu plus haut je demande du feu à un boulanger au  
travail.  
J'allume un nouveau cigare et nous nous regardons en  
souriant.  
Il a un beau tatouage, un nom, une rose et un cour  
poignardé.  
Ce nom je le connais bien : c'est celui de ma mère.  
Je sors dans la rue en courant.  
Me voici devant la maison.  
Cour poignardé - premier point de chute -

Et plus beau que ton torse nu, beau boulanger -  
La maison où je suis né.

### Questions

1. Comment Cendrars exprime-t-il le sentiment de retour au quartier de sa jeunesse, et quelles observations fait-il sur les changements dans le paysage urbain ?
2. En quoi la description des démolitions et des transformations dans le quartier évoque-t-elle une dualité entre le neuf et l'ancien ?
3. Comment l'auteur évoque-t-il son propre visage, son crâne, et quel lien établit-il avec son grand-père ?
4. Quel est le ton général du poème à l'égard des démolitions et des changements dans le quartier, et comment l'auteur réagit-il à ces transformations ?
5. Comment Cendrars décrit-il les effets de la guerre dans le poème, en particulier la scène avec les sirènes, le canon, et les chalands sur la Seine ?
6. En quoi la description des sirènes et des événements liés à la guerre crée-t-elle une atmosphère frénétique et chaotique ?
7. Quels éléments visuels et sonores contribuent à la représentation des événements liés à la guerre dans le poème ?
8. Comment l'auteur réagit-il aux événements de la guerre, et quel rôle joue la fuite des gens dans la rue ?
9. Quelle est la signification symbolique de l'affiche du bébé Cadum éclairée par un projecteur dans le contexte de la guerre ?
10. Comment le poème se termine-t-il, et quel est le contraste entre la guerre évoquée au début et la scène finale devant la maison natale de Cendrars ?

### Cours 22 : Éclats de scène : le théâtre avant 1914 à travers le prisme du temps

**Objectif :** Amener les étudiants à explorer et de comprendre en profondeur l'évolution du théâtre avant la Première Guerre mondiale, en examinant les œuvres théâtrales à la lumière des contextes historiques, sociaux et culturels de l'époque. Ce cours vise à plonger les étudiants dans le monde du théâtre du début du XX<sup>e</sup> siècle, en mettant en évidence les éclats de créativité, d'innovation, et les enjeux artistiques qui ont caractérisé cette période.

#### 1. La constellation dramatique de la Belle Époque : grandeurs et décadences d'une génération théâtrale

Au détour de ces années charnières, entre 1890 et 1914, l'histoire théâtrale française résonne d'une polyphonie d'auteurs, de dramaturges dont l'éclat s'étend bien au-delà des contours étroits que l'on pourrait aujourd'hui lui prêter. Loin de se limiter à l'illustre trio que

forment Maeterlink, Jarry et Claudel, ces années dorées étaient peuplées d'une constellation d'étoiles dramatiques, dont les noms résonnaient avec une majesté propre.

Le regard rétrospectif d'aujourd'hui, imbibé de la sagesse des temps passés, pourrait se laisser tenter par la tentation de ne considérer que les figures qui ont résisté à l'épreuve du temps. Paul Hervieu, Edmond Rostand, Jean Richepin, Romain Coolus, Edmond Sée, Henri Lavedan, Tristan Bernard, Alfred Capus, Maurice Donnay, Henry Bataille, Henry Bernstein : autant de noms qui dansaient sur la scène de l'admiration populaire, empreints de la gloire éphémère des feux de la rampe.

Cependant, le charme de ces dramaturges ne s'est pas cristallisé de manière égale au fil des ans. Beaucoup parmi eux, malheureusement, sont tombés dans l'obscurité de l'oubli, leurs œuvres devenant des vestiges poussiéreux dans les bibliothèques. Les pièces, jadis acclamées, ont été reléguées au statut d'introuvables et les rideaux se sont fermés sur leur notoriété passée.

## **2. Entre tradition et innovation : les héritiers du théâtre du Boulevard face aux goûts d'une époque**

Certains, demeurant à la lisière de l'oubli, portent le fardeau paradoxal d'un témoignage fâcheux sur les préférences artistiques d'une époque révolue. Leurs œuvres, aujourd'hui jugées strictement illisibles et injouables, reflètent les caprices des goûts qui dominèrent alors le paysage théâtral. Ils sont les reliques d'un idéalisme vulgarisé, les gardiens désormais muets du théâtre en vers, ou encore les peintres, parfois amusés, parfois émus, des mœurs et des passions qui animaient le théâtre du Boulevard.

Que ce soit dans la quête d'un idéalisme éculé ou dans la peinture des intrications humaines sur le Boulevard, ces dramaturges se présentent avant tout comme des continuateurs. Cependant, leur héritage est entaché d'un manque d'originalité véritable. Ils sont les héritiers qui, dans la quête de perpétuer une tradition, ont parfois sacrifié l'élan créatif, se retrouvant éclipsés par des voix plus novatrices et des expressions artistiques plus audacieuses.

Ainsi, cette époque foisonnante offre une toile complexe, tissée de noms désormais dispersés dans les méandres de l'histoire. Les échos de ces dramaturges autrefois vénérés se répercutent aujourd'hui comme des notes déchues d'une partition oubliée. C'est dans la lumière fugace de ces noms que se dessine une chronique du théâtre, où la grandeur et la décadence se mêlent dans un ballet captivant, offrant à la postérité un panorama riche, mais parfois énigmatique, de l'art théâtral à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle.

## Cours 23 : Edmond Rostand (1868-1918) rythmes et reflets : L'éclat du théâtre en vers à l'aube du XXe siècle

**Objectif :** fournir aux étudiants une exploration approfondie de l'œuvre théâtrale d'Edmond Rostand, en mettant en évidence son génie poétique et son impact sur la scène théâtrale de son temps. Ce cours vise à développer chez les étudiants une appréciation critique du théâtre en vers à travers l'étude approfondie de l'œuvre d'un dramaturge qui a marqué l'aube du XXe siècle.

### 1. Les premiers pas dramatiques : tâtonnements et expérimentations théâtrales (1894-1897)

Dans l'ascension fulgurante d'Edmond Rostand sur la scène littéraire, les prémices de sa carrière théâtrale se dessinent avec une série de pièces qui éclairent son parcours tout en laissant entrevoir les ombres de ses expérimentations artistiques. Commencée en 1894 avec "Les Romanesques", son voyage dramatique s'étend jusqu'à la sortie de *Chantecler* en 1910.

Pourtant, le temps, implacable juge, semble avoir laissé certaines de ces œuvres dans l'ombre du passé, reléguées à l'oubli ou à une existence marginale sur les planches. Parmi elles, *Les Romanesques*, *La Princesse Lointaine*, *La Samaritaine*, et même *Cyrano de Bergerac*, son triomphe le plus éclatant, semblent avoir perdu de leur éclat, désertées par les feux de la rampe.

*Les Romanesques*, bien que moins ennuyeuse que ses consœurs, révèle déjà les prémices du style rostandien, avec son goût affirmé pour la tirade et son culte de la rime riche. Ici, un pastiche de Banville se mêle à un reflet pâle des "Fêtes galantes", révélant un jeune dramaturge tâtonnant dans les vestiges des influences qui ont marqué son époque. Cette première pièce, bien que teintée d'une certaine originalité, demeure une ébauche, une tentative de maîtriser la scène à travers des emprunts littéraires et des jeux formels.

Pourtant, c'est dans l'éblouissement de *Cyrano de Bergerac* que Rostand semble toucher les sommets de son art. Un succès incontestable, cette pièce magistrale, parée de verve et d'éloquence, demeure le pinacle de son répertoire. Cependant, le contraste entre cette apothéose et ses œuvres suivantes, *La Princesse Lointaine* et *La Samaritaine*, est saisissant.

Le jugement critique sur ces deux pièces est sans appel, les qualifiant de "plus détestables productions" de Rostand. Un jugement sévère qui résonne d'autant plus fort lorsque l'on considère que Sarah Bernhardt, actrice de renom, les tenait en haute estime. Cette divergence d'opinions souligne peut-être l'inconsistance de la réception critique et la subjectivité inhérente à l'appréciation d'une œuvre.

Ainsi, au-delà de la notoriété éclatante de *Cyrano de Bergerac*, ces premières créations témoignent d'une période de tâtonnements et d'explorations pour Rostand. Les échos des

influences, la recherche formelle, et les variations de qualité illustrent une trajectoire artistique en évolution constante. L'ombre des premières œuvres ne doit pas éclipser l'éclat de la réussite ultérieure, mais plutôt offrir une perspective nuancée sur la genèse d'un génie créatif qui, même dans ses essais moins applaudis, esquissait déjà les contours d'une empreinte théâtrale indélébile.

## 2. L'égarement symboliste : "La Samaritaine" et "La Princesse Lointaine" face à la critique

Dans l'ombre des créations théâtrales d'Edmond Rostand, deux drames, *La Samaritaine* et *La Princesse Lointaine*, émergent telles des reliques du symbolisme fin de siècle, suscitant moins l'admiration que l'intérêt documentaire. Ces pièces, bien que méritant d'être étudiées, se révèlent être des expérimentations audacieuses et, pour certains, dégradées du symbolisme ambiant de l'époque.

*La Samaritaine*, dévoilée au monde lors de la semaine sainte de 1897, se déploie comme une extravagance perverse du pseudo-christianisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Rostand, dans cette œuvre, ose transformer l'Évangile en une composition versifiée, dépourvue cette fois des rimes exubérantes qui caractérisent parfois son style. L'intrigue se tisse autour d'une "idylle" simpliste, où l'héroïne, telle une poupée docile, récite le Pater enseigné par un Christ artificiel :  
Notre pain, aujourd'hui, supra-substantiel,

Donne-le-nous ; acquittons-nous de dettes nôtres,

Comme envers nous, des leurs, nous acquittons les autres...

Ces vers, teintés d'une fadeur déconcertante, exhibent une imitation maladroite des éléments chrétiens, une parodie qui s'étale sans vergogne. La pièce, loin de transcender ses influences, s'engluie dans une esthétique douteuse et déconcertante, laissant transparaître un manque de profondeur et d'authenticité.

*La Princesse Lointaine*, pour sa part, prétend explorer le débat entre l'Idéal et la Réalité, cherchant à proclamer la supériorité du rêve sur la possession :

Mon étreinte est pour toi d'une telle douceur

Parce que l'Étrangère est encore dans la Sœur !

Tu n'auras pas connu cette tristesse grise

De l'idole avec qui l'on se familiarise...

Cependant, même dans cette tentative d'illustrer un thème cher à la jeunesse littéraire de l'époque, Rostand succombe à une débauche d'ornements et d'artifices. Transplantant l'idée dans

un Moyen Âge factice, il la présente dans un décor luxueux, articulée par les voix renommées de Sarah Bernhardt et Lucien Guitry. Ce choix scénique décadent, bien que manifestant une certaine opulence visuelle, révèle une perte de sincérité et d'authenticité dans la démarche artistique de Rostand.

Plus encore que la décadence de la forme, c'est la faiblesse intrinsèque de ces pièces qui trahit leur incapacité à convaincre. Au-delà des vers en stuc, c'est la faiblesse de foi qui afflige ce théâtre. Rostand, s'engouffrant dans les tendances du moment, s'empare d'idées à la mode sans les animer d'une conviction profonde. L'âme de la création s'éclipse derrière une façade décorative, laissant transparaître le vide spirituel qui plombe ces drames.

Ces œuvres s'avèrent être des vestiges étranges d'une époque où l'art se cherchait dans l'opulence et l'ornement. Rostand, malgré sa maîtrise évidente du verbe, s'est égaré dans des méandres esthétiques, se laissant entraîner par des modes passagères au détriment de la profondeur et de la conviction. Ces drames, au-delà de leur dégradation symbolique, offrent un tableau fascinant des tensions entre forme et substance dans l'effervescence artistique du tournant du siècle.

### **3. Triomphes et déclin : de "L'Aiglon" à "Chantecler", le chant du cygne du romantisme dramatique**

L'évolution artistique d'Edmond Rostand, marquée par les battements passionnés du romantisme, atteint un sommet avec son deuxième drame romantique, *L'Aiglon*. Ce chef-d'œuvre, imprégné de la vie tragique du duc de Reichstadt et de la légende napoléonienne, transcende les frontières du théâtre pour devenir une épopée sentimentale d'une envergure exceptionnelle. L'œuvre suscite l'adhésion du public, consacrant ainsi la renommée grandissante de son créateur, qui sera élu à l'Académie française dès l'année suivante, en 1901.

L'âme romantique de Rostand se déploie dans une fresque symbolique encore plus vaste alors qu'il se retire dans sa retraite basque de Cambo. Dans cette entreprise ambitieuse, il donne vie à des animaux sur scène, cherchant à "dramatiser" un sentiment de la nature qui se veut à la fois riche et confus. Ce projet, baptisé *Chantecler* et présenté en 1910, représente cependant un tournant dans la trajectoire triomphale de l'auteur. Contrairement à ses précédents succès, cette œuvre rencontre un échec définitif, laissant transparaître les limites de l'acceptation du public pour des expérimentations théâtrales plus éthérées.

*Cyrano de Bergerac* et *L'Aiglon*, malgré les années écoulées, ne perdent rien de leur éclat populaire. Ces pièces demeurent des monuments inébranlables dans le panthéon du

théâtre. Leur pouvoir captivant réside dans la maîtrise de Rostand à traduire l'humain, ses émotions, ses passions, dans une prose poétique qui transcende le temps.

Cependant, la carrière de Rostand, bien que couronnée de succès, se voit marquée par l'inachèvement d'un autre grand dessein : l'interprétation fantastique et lyrique d'un thème traditionnel, *La Dernière Nuit de Don Juan*. Laissé en suspens à sa mort, ce projet inachevé souligne la quête incessante de Rostand pour repousser les frontières du théâtre conventionnel, explorant des territoires inexplorés de l'émotion humaine et de l'esthétique dramatique : « Mais, malgré le succès de *Cyrano* et de *L'Aiglon*, le néo-romantisme au théâtre ne connut guère de prolongements notables et, après les tentatives analogues, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de François Coppée, Henri de Bornier et Jean Richepin, l'œuvre de Rostand apparaît comme le chant du cygne du romantisme dramatique. » (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 55.)

Ce faisant, dans le sillage de la carrière complexe et prolifique d'Edmond Rostand, se dessine un tableau où triomphes et échecs s'entremêlent, créant une mosaïque captivante de l'exploration artistique. *L'Aiglon* demeure un sommet incontesté, tandis que *Chantecler* témoigne de la difficulté à transcender les frontières du succès établi. Dans l'éclat persistant de *Cyrano de Bergerac*, laissant entrevoir les vestiges d'une œuvre inachevée, la postérité découvre les multiples facettes d'un génie créatif qui a redéfini le paysage théâtral de son époque.

## **Cours 24 : Boulevard des rires et des quiproquos : une Odyssée dans le théâtre de Boulevard**

**Objectif :** Fournir aux étudiants une analyse approfondie des œuvres majeures du théâtre de boulevard, en se concentrant sur les éléments comiques, les quiproquos, les jeux de mots, et les situations cocasses qui caractérisent ce genre. Il peut également viser à explorer la manière dont le théâtre de boulevard reflète les aspects sociaux, culturels et humoristiques de la société dans laquelle il s'inscrit.

Le "théâtre du Boulevard" a connu un déclin après 1914 malgré la contribution notable d'auteurs tels que Sacha Guitry, Édouard Bourdet et André Roussin. Cette tradition théâtrale, jadis éclatante, a perdu de sa pertinence, caractérisée par une production largement considérée comme périmée dans son fond et négligeable dans sa forme. L'essence du propos réside dans l'impératif pour l'œuvre dramatique de transcender le rôle de simple reflet de son époque, plaidant pour l'exploration d'un "style" qui va au-delà du simple dialogue. On souligne l'idée

que tout retour à ces œuvres serait motivé par une nostalgie teintée de bienveillance envers le passé, plutôt que par une appréciation authentique de leur qualité artistique. Qui plus est, le déficit perçu de valeur artistique dans ces œuvres accentue ainsi le contraste entre leur renommée antérieure et leur évaluation contemporaine. C'est dans ce sens que le théâtre de Boulevard a subi une critique nuancée remettant en question sa signification actuelle et soulignant la nécessité pour le drame de viser une forme et un contenu plus durables.

### 1- Tentative de définition

La diversité des lieux qui ont accueilli ce genre théâtral, allant des boulevards parisiens aux institutions prestigieuses telles que la Comédie des Champs-Élysées et la Comédie Marigny, voire à la prestigieuse Comédie-Française permet de faire une analyse raffinée du "théâtre du Boulevard", dépassant les conceptions simplistes liées à sa localisation géographique ou à une définition genrée : « On ne saurait non plus le définir par la soumission à un genre déterminé puisqu'il a pris tous les visages de la comédie ou sentimentale ou dramatique ou légère ou « rosse ». (André LAGARDE et Laurent MICHARD : 1988, p. 64.)

Refusant de le confiner à un genre spécifique, la polyvalence du théâtre du Boulevard, est capable d'embrasser tous les aspects de la comédie, qu'elle soit sentimentale, dramatique, légère ou provocante. En effet, l'essence de ce théâtre réside dans un esprit « moyen », offrant au public le "plaisir du théâtre". Ce plaisir est dépeint comme une combinaison subtile d'émotions accessibles, de sourires complices face aux passions partagées, d'une censure indulgente devant les mœurs présentées, et surtout, d'une évasion dans le mirage d'une vie étrangère à la majorité des spectateurs.

L'importance accordée au «culte des vedettes» met en lumière le rôle déterminant de célèbres acteurs et actrices tels que Jeanne Granier, Marcelle Linder, Réjane, Lucien Guitry, Baron, Signoret, et Le Bargy. Leur talent et leur prestige sont considérés comme des forces motrices ayant fréquemment suffi à faire briller des textes, même si certains critiques estiment que peu d'éléments méritent une attention particulière. Ce qui offre une vision holistique et élaborée du théâtre du Boulevard, explorant sa diversité, son esprit distinctif et l'impact significatif des vedettes qui ont contribué à sa renommée.

### 2- Auteurs-phares du théâtre de Boulevard

Quatre écrivains talentueux du Boulevard dont la prééminence entre 1895 et 1914 est incontestable. Les noms de Maurice Donnay, Alfred Capus, Henri Lavedan, et Abel Hermant émergent comme des figures majeures, chacun ayant façonné une vingtaine de pièces théâtrales durant cette période. Citant des exemples tels que *Amants*, *Les Petites Folles*, *Viveurs*, et

*Monsieur de Courpière*, le texte illustre le succès significatif qu'ils ont remporté auprès du public de leur époque. Deux observations clés émergent à propos de ces auteurs contemporains. Tout d'abord, leur polyvalence transparaît dans le fait qu'ils ont également écrit des romans et des romans de mœurs en parallèle à leur carrière dramatique, démontrant une étendue remarquable de leurs talents littéraires. :

La petite originalité de ces auteurs fêtés, c'est la roserie, l'observation complice de la veulerie du temps, le cynisme léger, le brio des répliques, les a-peu-près, un modernisme de surface qui date leurs œuvres et porte le cachet d'une heureuse et futile avant-guerre. En somme, ni les uns ni les autres n'étaient faits pour écrire des pièces de théâtre. C'est pourquoi ils ne réussissent jamais mieux que dans les pièces à sujet, formule à laquelle Capus avait fini par s'arrêter délibérément. (Antoine ADAM *et al* : 1965, p. 235.)

Ces écrivains célébrés se distinguent par une subtile originalité, celle de la roserie, une observation complice de la veulerie de leur époque, un cynisme délicat, un éclat de répliques, et une teinte de modernisme superficiel qui imprègne leurs œuvres, arborant fièrement l'empreinte d'une époque pré-guerre insouciant et frivole. Leur talent se révèle dans la capacité à dépeindre les contours flous de la réalité, à esquisser avec habileté les à-peu-près d'une époque en mutation. Ils incarnent un modernisme qui, bien que confiné à la surface, confère à leurs créations la marque d'une époque heureuse mais éphémère. En vérité, ni ces auteurs ni leurs œuvres ne semblent destinés intrinsèquement à l'écriture théâtrale. Leur succès trouve son apogée dans les pièces à sujet, une formule à laquelle même Capus a fini par adhérer délibérément. Ainsi, dans cette incursion artistique, ils s'épanouissent davantage en capturant les subtilités d'une histoire particulière plutôt qu'en se conformant aux contraintes du genre théâtral. Ce faisant, leur petite originalité réside dans une capacité à saisir l'essence du cynisme léger de leur époque, encadrant leur succès dans une formule théâtrale plus personnelle et nuancée.

Après 1920, lors de leur retour sur la scène théâtrale, ces écrivains ont été perçus comme anachroniques, ne recevant plus le même succès. Cette évolution est expliquée par leur attachement essentiel à l'image éphémère de leur époque, capturant la singularité atmosphérique de la "Belle Époque". L'utilisation du concept de "certificat de ressemblance" par Fernand Baldensperger met en lumière l'importance d'une représentation fidèle de l'époque pour garantir le succès, soulignant ainsi la spécificité de leur choix de représenter la "Belle Époque". Le parcours et le déclin de ces auteurs du Boulevard mettent en avant leur capacité à captiver l'esprit d'une époque révolue et expliquent leur perception ultérieure comme étant dépassés.

### **3- Cocasseries en scène : explorations ludiques entre Vaudeville et Comédie Légère**

#### **a- Georges Feydeau (1862-1921)**

Georges Feydeau, tel un maestro du vaudeville après le légendaire Labiche, a élevé ce genre considéré comme mineur à une perfection inégalée. Héritier d'un talent romanesque paternel, Feydeau a déployé une maîtrise technique sans égale, façonnant un répertoire imposant de 39 pièces, des comédies en trois actes telles que les incontournables *Monsieur chasse!* (1892), *L'Hôtel du Libre Échange* (1894), *Le Dindon* (1896), *La Dame de chez Maxim* (1899), et *Occupe-toi d'Amélie* (1908), ainsi que des farces en un acte, notamment *On purge Bébé* (1910) et *Mais ne te promène donc pas toute nue* (1912) : « En réalité, Feydeau résiste mieux à l'épreuve du temps. Son théâtre, rigoureusement vide de toute humanité, est une galerie de situations abracadabrantes dont la plupart n'ont rien perdu de leur efficacité comique. » (Antoine ADAM et al : 1965, p. 235.)

Bien que la lecture de son œuvre puisse paraître délicate, sur les planches, c'est un spectacle frénétique, un rythme endiablé, des coïncidences absurdes, des effets parfois énormes et parfois banals, mais qui, d'une manière inexplicable, continuent de charmer le public. Feydeau triomphe à travers un mécanisme comique minutieusement orchestré, une mécanique qui se réitère avec des nuances subtiles d'une pièce à l'autre. Tout gravite autour du thème éternel de l'adultère ou d'une simple escapade amoureuse. Les personnages se croisent, se fuient dans un ballet vertigineux, souvent autour d'un lit dans une chambre d'hôtel. Que ce soit un bègue, un prince slave, une Anglaise, ou un Belge, chacun apporte sa touche personnelle dans ce chaos linguistique. Tout se résout de la manière la plus délicieuse, accompagné par des éclats de rire, offrant ainsi au public une échappatoire réjouissante dans l'absurdité hilarante de la comédie de Feydeau.

La première expérience théâtrale qu'a vécue Feydeau dans l'enfance l'a marqué à jamais. L'auteur, alors enfant de six ou sept ans, remémore cette soirée au théâtre avec une tonalité nostalgique. L'oubli de la pièce exacte jouée met en lumière l'importance de l'émotion ressentie plutôt que des détails concrets : « *J'étais tout enfant, six ans, sept ans. Je ne sais plus. Un soir on m'emmena au théâtre. Que jouait-on ? Je l'ai oublié. Mais je revins enthousiasmé [...]* » (Georges FEYDEAU, 1908.)

L'utilisation du verbe "enthousiasmer" souligne l'impact profond et durable de cette expérience sur le jeune esprit du narrateur. L'auteur suggère que l'âge exact à l'époque importe peu, mettant en avant l'universalité de l'émotion artistique qui traverse les générations.

L'absence délibérée de détails sur la pièce met en évidence la nature intangible de l'émotion artistique, transcendant les particularités pour toucher quelque chose d'essentiel. L'expérience théâtrale est présentée comme une révélation, une source d'enthousiasme qui continue à résonner dans la mémoire de l'auteur.

Feydeau évoque avec poésie et simplicité la puissance intemporelle du théâtre à captiver et à inspirer, soulignant que c'est l'impact émotionnel qui persiste, bien au-delà des détails factuels qui s'effacent avec le temps.

#### **b- Flers et Caillavet**

Robert de Flers (1872-1927) et Gaston Arman de Caillavet (1869-1915), deux éminents hommes du monde, ont conjointement inauguré une collaboration fructueuse au tournant du siècle. Leurs plumes, aiguisées par la fréquentation assidue des salons, des coulisses littéraires et politiques, semblent se délecter particulièrement des potins à la française. Malgré quelques incursions dans la parodie et la comédie sentimentale, c'est dans la satire des mœurs qu'ils ont trouvé leur voie.

Les intrications subtiles des salons parisiens et les subterfuges des personnages politiques n'ont aucun secret pour ces auteurs. Leur regard perspicace se pose sur les mœurs de l'époque, mais leur satire ne verse jamais dans la virulence. Même lorsqu'ils raillent, comme dans "L'Habit vert", la curieuse coutume d'adresser des condoléances presque officielles à une femme mariée que son amant vient de quitter, les auteurs conservent un ton empreint de la bonne compagnie. Leur lucidité s'accompagne d'une indulgence teintée d'amusement, et l'amabilité mondaine adoucit les pointes de "rosserie".

Les deux pièces qui ont marqué leur collaboration, *Le Roi* (1908) et surtout *L'Habit vert* (1912), sont des bijoux du théâtre léger. Malgré les controverses suscitées par *L'Habit vert*, notamment avec une Académie française quelque peu malmenée dans cette pièce, Robert de Flers ne subit pas de réprobation durable, puisqu'il fut accueilli au sein de cette institution prestigieuse. Après la mort prématurée de Caillavet, Francis de Croisset, pseudonyme de l'écrivain belge Franz Wiéner, prit le relais aux côtés de Robert de Flers, perpétuant ainsi la tradition d'une plume élégante et satirique.

#### **c- GEORGES COURTELINE (1858-1929)**

Entre 1890 et 1914, aucun auteur mondain n'a joui d'une audience aussi vaste et d'applaudissements aussi unanimes que Georges Courteline. Même à l'aune des années présentes, aucune plume de sa génération ne suscite le rire avec autant d'efficacité à chaque représentation de ses pièces. Ce statut d'inimitable faiseur de rire, il le doit avant tout à une immersion profonde dans les soubresauts de la comédie humaine, une immersion qui puise ses racines dans une observation assidue de la vie quotidienne, une observation qui trouve peut-être son germe dans l'exemple tracé par son père.

La quintessence du comique courtelinien s'écoule des sources vives de l'existence, de ces instants ordinaires transfigurés sous sa plume acérée. L'humour, chez lui, n'est pas une simple pirouette verbale ou un jeu de mots bien tourné, mais plutôt le fruit mûri au fil d'une observation attentive, presque ethnographique, de la société qui l'entoure. Chaque situation, chaque personnage devient une esquisse de la tragi-comédie humaine, où les petits ridicules et les grandeurs éphémères se succèdent avec une précision d'horloger :

Le Boulevard était lui-même un paysage, mais un paysage d'art... un lieu échappant à l'emprise de la réalité sociale, un terrain neutre de rencontre, un endroit irréel... où donc l'esprit léger aurait-il pu s'ébrouer, sinon dans l'air qui soufflait ici? Mais si l'esprit du Boulevard raillait maintes forces traditionnelles, il ne manquait point de tradition ; il perpétuait au contraire une tradition vivace en France. Car l'ironie qui perçait à travers un état de choses existant avait été de tout temps une arme de l'esprit français. (Siegfried KRACAUER : 1937, p. 96.)

Ce talent d'observation ne naît pas dans le vide, mais peut-être dans le berceau familial. L'influence paternelle, telle une première lumière éclairant les dédales du monde, a peut-être allumé la flamme de la curiosité qui a guidé Courteline dans ses explorations comiques. Une longue lignée d'observation perspicace semble avoir été transmise de père en fils, créant ainsi un héritage littéraire où la finesse d'esprit s'unit à la compréhension aigüe des arcanes de la nature humaine.

Ainsi, à travers l'objectif affûté de Georges Courteline, le quotidien devient une scène de théâtre où la comédie et le tragique se mêlent, orchestrés par une plume qui transcende les époques pour captiver encore et toujours un public avide de rire et de perspicacité. Courteline affirme :

J'ai écrit pour le Théâtre Libre une manière de vaudeville qu'il convenait d'éprouver sur la scène si spéciale d'Antoine. Vous y chercherez en vain le quiproquo et la complication. Sur une donnée mille fois exploitée déjà, j'ai tenté de broder des arabesques nouvelles, des inventions d'observation et - oserai-je vous le confesser? - des volontés de littérature! (Georges COURTELINE : 28 avril 1893.)

Dans cette déclaration d'intention, l'auteur, vraisemblablement Georges Courteline, se livre à une réflexion lucide sur son œuvre destinée au Théâtre Libre. L'absence délibérée de quiproquo et de complication dans cette pièce de vaudeville indique une volonté délibérée de s'éloigner des schémas conventionnels du genre. Courteline semble s'émanciper des clichés pour se concentrer sur une exploration plus profonde et novatrice. Il revendique la réutilisation d'une trame maintes fois exploitée mais annonce son ambition de tisser des arabesques nouvelles et d'apporter des inventions d'observation, suggérant ainsi une approche originale et perspicace. L'aveu audacieux de son désir littéraire dénote une conscience aigüe de la place de

l'écriture dans son œuvre théâtrale, conférant à ses pièces une dimension plus élaborée et réfléchie. Cette déclaration révèle une fusion subtile entre l'observation du quotidien et la quête littéraire, soulignant la complexité sous-jacente à son apparente simplicité. La démarche de Courteline semble être une tentative délibérée de transcender les attentes du genre tout en mettant en lumière son engagement envers l'innovation et l'exploration créative au sein d'un cadre théâtral particulier, tel que celui du Théâtre Libre d'Antoine.

### **c-1- L'observateur humble**

Georges Courteline, né à Tours en 1858, émerge comme une figure intrigante de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. Fils de Jules Moineaux, collaborateur de longue date de la Gazette des tribunaux, Courteline fut témoin et acteur de diverses facettes de la vie, oscillant entre des rôles d'écolier museur, de collégien en apparence médiocre, de cavalier au 13<sup>e</sup> régiment de chasseurs à Bar-le-Duc, de petit employé, et enfin d'expéditionnaire nonchalant au ministère des Cultes jusqu'en 1894.

L'observation constante des petites comédies humaines au cours de ces expériences variées a été la matière première de son œuvre. Initialement versificateur et conteur conventionnel, Courteline change de cap en 1884. Il transforme ses souvenirs de la vie militaire en récits drolatiques tels que *Les Gaietés de l'escadron* (1886) et *Le Train de 8 h 47* (1891), qui le propulsent vers la notoriété et lui permettent de quitter l'administration. La rencontre avec Antoine, qui lui demande la pièce "Lidoire" pour le Théâtre libre, marque un tournant décisif dans sa carrière, le guidant vers sa véritable voie.

Dès lors, Courteline jongle entre le café, lieu d'observation privilégié, les déambulations dans Paris à la recherche de tout spectacle, les démarches cocasses qu'il affectionne pour éprouver la bêtise humaine, et son métier d'écrivain. Son style, dépourvu d'une grande imagination, repose sur la mise en forme minutieuse de ses souvenirs accumulés et de son incessant flânerie. Jusqu'en 1897, il produit une série de récits et de courtes comédies tirées des mêmes sources, avant de consolider son succès avec une vingtaine de pièces qui garantissent sa renommée et sa survie.

Courteline, adepte du minimalisme théâtral, affirme : « *Un acte, un seul acte, voilà ma mesure au théâtre.* » Seule exception à cette règle, "Boubouroche" annonce une comédie s'étendant jusqu'à deux actes. Ses autres pièces impliquent parfois des collaborateurs ou des adaptateurs. Sa carrière prend fin avec la singulière *Conversion d'Alceste* (1905). Après une incursion dans le roman avec *Les Linottes* (1912), il décide, estimant avoir épuisé son

inspiration, de se retirer volontairement pendant dix-sept ans, ne publiant qu'un recueil de pensées et de boutades, *La Philosophie de Georges Courteline* (1917).

Indifférent aux honneurs, riche en amitiés, Courteline vieillit en sage célèbre mais silencieux. L'Académie Goncourt le reconnaît peu avant sa discrète et stoïque mort en 1929, mettant ainsi un point final à la vie d'un observateur astucieux et satirique de la nature humaine.

### **c-2- Sur les sentiers de Molière : l'humour subtil de Georges Courteline**

Il n'est pas dénué de signification que des plumes aussi éclectiques que celles de Mallarmé, Gide, et Donnay aient tôt reconnu la grande race comique de Courteline. La Comédie-Française, institution emblématique, a consacré cet auteur populaire en intégrant *Boubouroche* à son répertoire dès 1910. Dans ce geste d'adhésion, il semble que, bien que distincts, les univers de Courteline et de Molière se soient inextricablement liés, formant une continuité narrative où le personnage et la scène courtelinesques ont hérité directement de la nature simple et puissante propre à Molière.

Certes, Courteline ne peut revendiquer l'imagination, la puissance, ni la profondeur inégalable de son prédécesseur. Néanmoins, à l'instar de Molière, il demeure ancré dans la réalité quotidienne, minutieusement détaillant les faits et les paroles sans prétendre embrasser la totalité du monde moral ou de la société : « Courteline a compris — écrit Pierre Bornecque — que pour intéresser les hommes il fallait partir de la vie, la vraie, la seule qui puisse leur plaire, où ils sont heureux de se retrouver » (Pierre BORNECQUE : 1968, p. 35.) Pour ses pièces les plus marquantes, il choisit judicieusement les contraintes, qu'elles soient privées ou publiques, pesant sur l'humanité moyenne, et il met en lumière les attitudes de défense qui devraient logiquement découler de celles-ci.

Courteline, à l'image de son maître spirituel, donne naissance à des héros qui incarnent la protestation réprimée par les règles de la vie réelle. Il les expose à notre regard à travers une étrange gesticulation, tant physique que morale, où la vraisemblance invraisemblable crée le phénomène comique. Il réussit à provoquer le rire, parfois teinté de mélancolie, tout en suscitant la sympathie pour ces croisades vaines. Par moments, il rétablit même les droits de la justice. Avec une langue saine et drue, un style simple et direct, Courteline retrouve ainsi une part substantielle du secret de la farce, hérité depuis Molière et réinventé avec une saveur toute personnelle.

### **c-3- Plumes et bureaux : les satires secrètes de Courteline**

Dès l'avènement de son roman *Messieurs les Ronds-de-cuir* en 1893, dont Dieudonné et Aubry tirèrent une comédie en 1911, Courteline démontre une certitude profonde dans sa

capacité à titiller l'instinct du public. Sa satire acerbe des petits fonctionnaires, présentés comme les inutiles et paresseux maniaques d'un règlement absurde, trouve écho dans la société de son époque. La transposition de cette thématique dans sa saynète *La Lettre chargée* en 1897 renforce ce succès déjà manifeste.

Ayant arpenté les dédales de la vie de bureau pendant quatorze ans, en tant qu'employé peu assidu dans un ministère, Courteline, l'homme libre par essence, s'est métamorphosé en observateur attentif du quotidien des "ronds-de-cuir". Son regard se porte du côté de ceux qui subissent les horaires rigides et la monotonie de tâches routinières, les transformant en esclaves d'un labeur médiocre. Bien que l'on puisse, à l'ère postérieure à Kafka et Duhamel, regarder avec une certaine nostalgie le temps où le "bureau" incarnait la principale servitude, il est impératif de transcender le prétexte apparent.

La protestation de Courteline s'avère être symbolique, révélant l'une des aspirations inavouées de l'âme commune : l'aspiration à une liberté impossible, dissimulée derrière le voile séduisant de la béatitude de la paresse. En distillant sa satire au sein du cadre des fonctionnaires empêtrés dans les dédales absurdes de la bureaucratie, Courteline n'exprime pas seulement un mécontentement individuel, mais incarne également une critique sociétale sous-jacente, une quête collective pour une émancipation rêvée dans l'indolence idéalisée. Ainsi, l'œuvre de Courteline transcende le cadre strictement comique pour devenir un miroir réfléchissant les aspirations et les contradictions de son époque.

#### **d- Alfred Jarry (1873-1907) : l'éclat de la farce démesurée et le geste de l'Ubu**

Quand la bouffonnerie de Jarry s'aventure délibérément au-delà de tous les « contrôles » imposés par la pure vérité humaine et la vision prosaïque des choses, la farce transcende alors le simple grossissement des traits et des gestes ; elle les magnifie démesurément, empruntant ainsi une voie épique. Dans ce cheminement, elle découvre une forme de merveilleux au sein du fantastique de l'invraisemblance, acquérant ainsi une dimension épique. Selon les sensibilités individuelles, elle peut être qualifiée tant de grandiose que simplement énorme. Ces deux épithètes s'appliquent avec justesse à l'œuvre originale d'Ubu Roi, initialement peu lue et rarement représentée, mais qui, paradoxalement, a trouvé dans la tradition orale une nouvelle occasion de subir une déformation légendaire, transcendant ainsi son statut initial pour devenir une figure mythique à part entière.

Alfred Jarry, né robuste mais infortunément mal équilibré, a tracé le cours de son existence jusqu'à une fin tuberculeuse à l'hôpital. Sa vie, marquée par une dépense physique prodigieuse, a été épuisée par l'usage excessif de l'absinthe, qu'il considérait comme son "herbe

sainte", et la tension inhérente à son attitude de défi universel. Bien qu'il ait fréquemment endossé le personnage d'Ubu à partir de 1896, Jarry s'est révélé bien plus qu'un simple grotesque. Élève brillant et turbulent du lycée de Rennes, il a brièvement envisagé l'École normale, qu'il a préparée dans la "khâgne" d'Henri IV, où son esprit farceur a trouvé confirmation. En tant qu'authentique poète symboliste, illustré par des œuvres telles que *Les Minutes de sable mémorial* (1894) et *César Antéchrist* (1895), ainsi que romancier d'une rare audace dans les sujets et la technique, comme en attestent *Les Jours et les Nuits* (1897) et *Le Surmâle* (1902), Jarry a exploré diverses facettes de la création littéraire.

Bien que sa personnalité demeurât empreinte de mystère, son personnage a incontestablement émergé au premier plan, captant l'attention d'une société qui se délectait de son charisme, de ses gestes, et de ses réparties. L'évolution suggérée ici transcende la dichotomie entre le privé et le public, révélant un individu dont la substance intérieure et la façade extérieure ont subi une métamorphose complexe au fil du temps. Cette dichotomie entre le manipulateur occulte et la personnalité émergente suggère une dualité intrigante, où l'individu, tout en préservant une aura de mystère, devient également le sujet d'une fascination sociale, attirant l'attention par son charisme et son comportement distinctif. Ainsi, cette citation esquisse subtilement la complexité d'une vie façonnée par la tension entre l'intime et le public, entre l'ombre et la lumière, offrant une méditation captivante sur le paradoxe inhérent à la nature humaine : « Il n'est pourtant pas resté toute sa vie le manipulateur occulte que suppose le castelet. Sans doute sa personnalité était-elle secrète, mais son personnage est passé au premier plan, sous le regard d'une société qui s'égayait de son allure, de ses gestes, de ses réparties. » (Henri BEHAR, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*. Paris : Honoré Champion, 2003, pp. 242-243.)

Pionnier de la "Pataphysique", un système souvent mal compris, Jarry a élaboré une méditation sur la désintégration totale et la reconstruction dans l'insolite. Il incarne précocement un exemple d'engagement total de l'être dans toutes ses manifestations, qu'elles soient littéraires ou non. Inséré dans une lignée allant des Bousingots d'après 1830, avec des figures telles que Pétrus Borel le "Lycanthrope", jusqu'aux surréalistes, comprenant des esprits curieux tels que Lautréamont, de véritables génies comme Rimbaud, voire des échecs, Jarry partage avec eux la vision de la littérature comme acte de négation libératrice, souvent hâtivement qualifié de "prométhéen". Dans cette perspective, il convient d'aborder les excès, les vulgarités, la médiocrité littéraire, mais aussi la profonde signification qui sous-tend le geste d'Ubu. Jarry, à travers son œuvre, transcende les frontières de la norme et de la bienséance pour offrir une méditation audacieuse sur la condition humaine et les pouvoirs transgressifs de la création artistique.

Il est incontestable qu'Ubu, dans son essence protéiforme, se déploie en trois incarnations distinctes. En premier lieu, surgit l'Ubu originel, fruit de l'imaginaire collectif d'une classe en révolte contre un professeur prétendument odieux, devenant ainsi, sous l'égide de Jarry, Ubu Roi. Ce dernier trouve une matérialité saisissante à travers l'incarnation scénique magistrale de Gémier au Théâtre de l'Œuvre en 1896. Cependant, l'épopée ubuesque s'étend au-delà de cette première genèse pour donner naissance à deux autres avatars : *Ubu enchaîné*, en 1900, et un *Ubu sur la Butte*, en 1906, ce dernier tendant davantage vers la satire revue et corrigée. Ces trois facettes convergent harmonieusement dans la version complète *d'Ubu adoptée* en 1960 par le Théâtre National Populaire.

Dans chacun de ces textes, l'ubuesque, aujourd'hui fondu dans une composition d'ensemble, révèle un personnage dont la lucidité transparait lorsqu'il condamne certaines contraintes de l'existence. Néanmoins, cette perspicacité s'efface devant l'image vengeresse qu'Ubu incarne, agrégeant en une représentation caricaturale tous les traits de vulgarité, de bassesse et d'absurdité triomphantes. Cette figure grotesque, issue d'une rébellion estudiantine, cristallisée par Jarry, transcende le contexte initial pour devenir un symbole universel, une métaphore acérée de la condition humaine confrontée aux déformations grotesques de la réalité. En explorant ces différentes incarnations, Ubu, sous la plume et la vision de Jarry, s'affirme comme un archétype intemporel, une critique satirique puissante et une réflexion acerbe sur la nature humaine.

## TD 22

Le réveil de Wolf Chez Boris Vian, le végétal s'exprime, le minéral s'anime, tout se transfigure au sein d'une vaste osmose; les femmes ont des prénoms de fleurs et l'homme, parfois, un nom ... de loup. Son univers, en fait, ne connaît pas de cloisons entre les éléments ni les règnes. A moitié conscient, Wolf tenta un dernier effort pour arrêter la sonnerie de son réveil, mais la chose, visqueuse, lui échappa et se lova dans un recoin de la table de chevet où elle continua de carillonner, haletante et rageuse, jusqu'à épuisement total. Alors le corps de Wolf se détendit dans la dépression carrée remplie de morceaux de fourrure blanche, où il reposait. Il entr'ouvrit les yeux et les murs de la chambre chancelèrent, s'abattirent sur le plancher, soulevant en tombant de grandes vagues de pâte molle. Et puis il y eut des membranes superposées qui ressemblaient à la mer ... au milieu, sur une île immobile, Wolf s'enfonçait lentement dans le noir, parmi le bruit du vent balayant de grands espaces nus, un bruit jamais en repos. Les membranes palpitaient comme des nageoires transparentes ; du plafond invisible

croulaient des nappes d'éther, s'épandant autour de sa tête. Mêlé à l'air, Wolf se sentait traversé, imprégné par ce qui l'entourait ; et il y eut soudain une odeur verte, amère, l'odeur du cœur en feu des reines-marguerites, pendant que le vent s'apaisait.

Alfred Jarry. *L'Herbe rouge*, chap. XI (J.-J. Pauvert, éditeur).

### Questions :

1. Comment Boris Vian utilise-t-il la personnification et la métamorphose dans l'extrait, en particulier en ce qui concerne le réveil de Wolf ?
2. Quel est le rôle des éléments naturels, tels que le végétal et le minéral, dans la description de l'univers de Boris Vian ?
3. Comment l'auteur joue-t-il avec la réalité et la perception de Wolf à travers la déformation des murs de la chambre et les images de membranes et d'île immobile ?
4. En quoi l'utilisation de termes tels que "visqueuse" et "haletante" pour décrire la sonnerie du réveil crée-t-elle une atmosphère particulière ?
5. Quelle est la signification symbolique des membranes superposées et de l'île immobile dans le contexte du passage ?
6. Comment l'auteur décrit-il l'expérience sensorielle de Wolf, en particulier son interaction avec l'air, les odeurs et le vent ?
7. Quelle est l'importance du bruit du vent balayant de grands espaces nus dans la scène, et comment cela contribue-t-il à l'atmosphère générale ?
8. En quoi l'odeur verte et amère du cœur en feu des reines-marguerites ajoute-t-elle à la complexité des sensations de Wolf ?
9. Comment l'utilisation de termes tels que "pâte molle" et "éther" contribue-t-elle à la texture et à l'ambiance du passage ?
10. Quelle est votre interprétation personnelle de ce passage, et comment les éléments stylistiques contribuent-ils à la création d'une expérience immersive pour le lecteur ?

**TD 23:***Ubu, maître d'absurdité*

« Ancien roi d'Aragon, officier de confiance du roi Venceslas », le masque fantastique a d'abord, pour première parole, lancé « LE » mot célèbre (cf. 1. 54). Puis, il a lâchement renversé le roi de Pologne, son bienfaiteur, et fait massacrer presque toute la famille royale. Avant d'étaler sa couardise dans une guerre grotesque contre Bougrelas, héritier du trône, il s'affirme ici dans le déploiement de l'arbitraire qui est une forme de l'absurde. Pour estimer à leur valeur le ton et les procédés de Jarry, toujours un peu gros, on comparera ce passage à la scène où Camus fait donner par son Caligula une leçon d'absurdité d'une tout autre portée (cf. p. 729).

- THÈMES : Despotisme. Justice. PÈRE UBU : Apportez la caisse à Nobles et le crochet à Nobles et le couteau à Nobles et le bouquin à Nobles! Ensuite, faites avancer les Nobles. (On pousse brutalement les Nobles.) MÈRE UBU : De grâce, modère-toi, Père Ubu. PÈRE UBU : J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens. NOBLES : Horreur ! A nous peuple et soldats ! PÈRE UBU : Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils passeront dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-sous, où on les décervèlera 1• (Au Noble.) Qui es-tu, bouffre? LE NOBLE Comte de Vitepsk. PÈRE UBU De combien sont tes revenus ? LE NOBLE Trois millions de rixdales. PÈRE UBU Condamné ! (li le prend avec un crochet et le passe dans le trou.) MÈRE UBU Quelle basse férocité ! PÈRE UBU Second Noble, qui es-tu? (Le Noble ne répond n'en.) Répondras-tu, bouffre ? LE NOBLE Grand-duc de Posen. PÈRE UBU Excellent! Excellent! Je n'en demande pas plus long. Dans la 20 trappe. Troisième Noble, qui es-tu? Tu as une sale tête.

Alfred Jarry

**Questions**

1 - Comment le comportement de Père Ubu dans ce passage reflète-t-il l'absurdité et le despotisme?

2- En quoi la décision de faire périr tous les Nobles pour enrichir le royaume est-elle une manifestation de l'arbitraire absurde?

3 - En quoi la scène de Père Ubu peut-elle être comparée à d'autres œuvres explorant l'absurdité, comme la leçon d'absurdité de Caligula de Camus?

4 - Comment Jarry utilise-t-il le grotesque et le comique pour transmettre son message d'une manière différente de celle de Camus?

5 - Comment les caractéristiques de Père Ubu, notamment son langage et son comportement, contribuent-elles à l'atmosphère absurde de la scène?

6- En quoi la réaction de Mère Ubu à l'égard de Père Ubu ajoute-t-elle à la compréhension de la férocité de la situation?

7- Comment la notion de justice est-elle présentée dans ce passage, en particulier en ce qui concerne le sort des Nobles?

8 - En quoi la punition des Nobles est-elle à la fois comique et tragique, et comment cela contribue-t-il à l'absurdité de la situation?

9 - Quelle est l'ironie dans la déclaration de Père Ubu selon laquelle il va faire périr les Nobles pour enrichir le royaume?

10- En quoi cette scène souligne-t-elle la relation entre le pouvoir politique et la quête de richesse?

11- Comment le choix du langage et du style par Jarry contribue-t-il à la création d'une atmosphère absurde?

12 - En quoi le ton "un peu gros" de Jarry, mentionné dans l'introduction, influence-t-il la perception de la scène par le lecteur?

#### **TD 24 :**

Le martyr de M. Badin Monsieur Badin (1897) met en scène un employé riche en inventions pour excuser ses perpétuelles absences. Depuis quinze jours il n'a pas paru au bureau. Le Directeur vient de lui reprocher de passer sa vie à « marier les uns et enterrer les autres ». Le comique naît ici de la façon paradoxale dont l'accusé transforme sa défaillance en un véritable martyr, jusqu'à la réplique finale qui éclate avec une irrésistible logique. THÈMES : Société. Moi. Littérature (Satire). M. BADIN: Tous les matins, je me raisonne, je me dis:« Va au bureau, Badin; voilà plus de huit jours que tu n'y es allé! » Je m'habille, alors, et je pars; je me dirige vers le bureau. Mais, ouitche ! j'entre à la brasserie ; je prends un bock ... , deux bocks ... , trois bocks! Je regarde marcher l'horloge, pensant : « Quand elle marquera l'heure, je me rendrai à mon ministère. » Malheureusement, quand elle a marqué l'heure, j'attends qu'elle marque le quart ; quand elle a marqué le quart, j'attends qu'elle marque la demie !... LE

DIRECTEUR : Quand elle a marqué la demie, vous vous donnez le quart d'heure de grâce ... M. BADIN : Parfaitement! Après quoi je me dis : « Il est trop tard. J'aurais l'air de me moquer du monde. Ce sera pour une autre fois ! » Quelle existence ! Quelle existence ! Moi qui avais un si bon estomac, un si bon sommeil, une si belle gaieté, je ne prends plus plaisir à rien, tout ce que je mange me semble amer comme du fiel ! Si je sors, je longe les murs comme un voleur, l'œil aux aguets, avec la peur incessante de rencontrer un de mes chefs ! Si je rentre, c'est avec l'idée que je vais trouver chez le concierge mon arrêté de révocation! Je vis sous la crainte du renvoi comme un patient sous le couperet !... Ah ! Dieu !... LE DIRECTEUR : Une question, monsieur Badin. Est-ce que vous parlez sérieusement ? M. BADIN : J'ai bien le cœur à la plaisanterie !... Mais réfléchissez donc, monsieur le directeur. Les deux cents francs qu'on me donne ici, je n'ai que cela pour vivre, moi ! que deviendrai-je, le jour, inévitable, hélas ! où on ne me les donnera plus ? Car, enfin, je ne me fais aucune illusion : j'ai trente-cinq ans, âge terrible où le malheureux qui a laissé échapper son pain doit renoncer à l'espoir de le retrouver jamais!... Oui, ah ! ce n'est pas gai, tout cela ! Aussi, je me fais un sang !... - Monsieur, j'ai maigri de vingt livres, depuis que je ne suis jamais au ministère ! (Il relève son pantalon). Regardez plutôt mes mollets, si on ne dirait pas des bougies. Et si vous pouviez voir mes reins ! des vrais reins de chat écorché; c'est lamentable. Tenez, monsieur (nous sommes entre hommes, nous pouvons bien nous dire cela), ce matin, j'ai eu la curiosité de regarder mon derrière dans la glace. Eh bien ! j'en suis encore malade, rien que d'y penser. Quel spectacle! Un pauvre petit derrière de rien du tout, gros à peine comme les deux poings!... Je n'ai plus de fesses; elles ont fondu! Le chagrin, naturellement ; les angoisses continuelles, les affres !... Avec ça, je tousse la nuit, j'ai des transpirations ; je me lève des cinq et six fois pour aller boire au pot à eau !... (Hochant la tête.) Ah ! ça finira mal, tout cela ; ça me jouera un mauvais tour. LE DIRECTEUR, ému : Eh bien ! mais, venez au bureau, monsieur Badin. M. BADIN : Impossible, monsieur le directeur. LE DIRECTEUR : Pourquoi ?

M. BADIN : Je ne peux pas ... Ça m'embête. LE DIRECTEUR : Si tous vos collègues tenaient ce langage ... M. BADIN, un peu sec: Je vous ferai remarquer, monsieur le directeur, avec tout le respect que je vous dois, qu'il n'y a pas de comparaison à établir entre moi et mes collègues. Mes collègues ne donnent au bureau que leur zèle, leur activité, leur intelligence et leur temps : moi, c'est ma vie que je lui sacrifie ! (Désespéré.) Ah! tenez, monsieur, ce n'est plus tenable! LE DIRECTEUR, se levant : C'est assez mon avis. M. BADIN, se levant également : N'est-ce pas? LE DIRECTEUR : Absolument. Remettez-moi votre démission ; je la transmettrai au ministre. M. BADIN, étonné : Ma démission ? Mais, monsieur, je ne songe pas à démissionner, je demande seulement une augmentation. LE DIRECTEUR : Comment, une augmentation ! M. BADIN, sur le seuil de la porte: Dame, monsieur, il faut être juste. Je ne peux pourtant pas me tuer pour deux cents francs par mois.

**Georges Courteline. *Monsieur Badin*. Paris : Flammarion, 1961.**

## Questions

- 1 - Comment l'auteur utilise-t-il l'ironie et le comique pour aborder des thèmes sérieux tels que la vie professionnelle, la peur du licenciement, et les pressions sociales ?
- 2 - En quoi la satire de Courteline sur la société et le travail révèle-t-elle une critique plus profonde des attitudes contemporaines?
- 3 - Comment M. Badin transforme-t-il ses défauts en une sorte de martyre?
- 4 - En quoi son discours sur ses maux physiques et moraux peut-il être interprété comme une stratégie pour éviter le travail?
- 5 - Comment la scène du bureau représente-t-elle un microcosme de la société de l'époque?
- 6 - Quel rôle joue le directeur dans la représentation de l'autorité et du pouvoir dans le milieu professionnel?
- 7 - En quoi l'œuvre de Courteline critique-t-elle la condition de l'employé moyen à cette époque?
- 8 - Quelles observations sur la société contemporaine l'auteur cherche-t-il à partager à travers ce texte?
- 9 - Comment l'humour est-il utilisé pour traiter des sujets potentiellement tragiques, tels que la précarité financière et la détérioration de la santé mentale de M. Badin?
- 10 - En quoi le pathos s'infiltré-t-il dans la narration, apportant une dimension émotionnelle à la satire?
- 11 - Quelle est la nature de la demande d'augmentation de M. Badin et comment cela reflète-t-il ses perceptions de la valeur de son travail?
- 12 - En quoi cette demande est-elle une conclusion inattendue, compte tenu de son comportement antérieur?

## **Cours 25 : Le roman avant 1914 : résonances du siècle écoulé : héritage et continuité au XX<sup>e</sup> Siècle**

**Objectif :** le cours peut chercher à contextualiser ces romans dans le cadre des changements sociaux, politiques et culturels du XIX<sup>e</sup> siècle, en encourageant les étudiants à comprendre comment ces œuvres ont capturé les résonances de leur époque. Les étudiants peuvent être

encouragés à explorer les liens entre les thèmes abordés dans ces romans et les enjeux de l'époque, tout en examinant comment ces œuvres ont pu façonner le paysage littéraire du XXe siècle.

### **1. La "crise du roman" : questionnements sur la légitimité et l'identité du genre romanesque au tournant du siècle**

L'histoire littéraire, tout en facilitant la lecture polyphonique des créations artistiques, se voit confrontée à une délicate tâche lorsqu'il s'agit de délimiter le "roman français au XXe siècle". L'idée de marquer une rupture significative en 1900 ou 1901 semble artificielle, car aucune de ces dates ne signale une transformation substantielle dans l'art d'écrire des romans. Chaque époque entremêle des textes académiques avec des œuvres novatrices, et un même texte peut fusionner différentes formes. Néanmoins, le roman du XXe siècle se distingue par une spécificité : face au "modèle" romanesque hérité du XIXe siècle, imprégné d'esthétique, de projets et de techniques narratives, le roman du XXe siècle semble être profondément traversé par des questionnements sur son sens, sa pertinence et sa légitimité.

L'articulation entre les deux siècles crée une période de "crise du roman". Cette "crise" ne se dissipe pas dans les années vingt ; depuis le début du siècle, l'inquiétude persiste quant à "l'état de santé" du roman. Ce phénomène ne reflète pas seulement la perturbation d'une critique "académique" face aux formes nouvelles ou une propension à dramatiser les débats entourant le roman. Voici le premier paradoxe majeur : le genre est si solidement établi que chacun sait "intuitivement" ce qu'est un roman, mais simultanément, l'écriture romanesque, lorsqu'elle va au-delà de la simple complaisance envers les goûts du "grand public", se trouve perpétuellement confrontée à une remise en question de sa pratique.

Ainsi, la "crise" devient un état permanent du roman au XXe siècle, car ce siècle voit le roman se définir essentiellement comme un genre critique, constamment en quête de redéfinition et de réévaluation de sa nature profonde. Ce regard réflexif sur le roman transcende les conventions, créant un espace littéraire où l'expérimentation et la remise en question sont des moteurs essentiels de la création romanesque.

### **2. Histoire et littérature : l'évolution formelle du roman face aux bouleversements du XXe siècle**

Présenter le panorama du roman français au XXe siècle exige un exercice délicat de conjugaison entre l'examen attentif de son évolution formelle et une méditation approfondie sur les problématiques fondamentales qui l'animent. Cette transformation esthétique du roman, loin d'évoluer en autarcie, se trouve inextricablement liée aux contingences historiques, modelée par

les secousses de l'Histoire. Le XX<sup>e</sup> siècle, marqué par les fractures abyssales des deux guerres mondiales, se distingue par une désillusion tenace, fruit de l'éclatement d'espoirs politiques déviés vers le totalitarisme et de l'effondrement de la foi humaniste.

L'ombre des révolutions "positives" du siècle précédent, imprégnées d'une confiance inébranlable dans le progrès et nourries par l'humanisme des Lumières, se voit éclipsée par les bouleversements cataclysmiques du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce contexte mouvant et souvent tumultueux que le roman français évolue, non seulement comme un reflet des transformations esthétiques, mais également comme un écho des tensions et des désillusions qui marquent l'âme collective de cette époque. Dominique Viart, dans son ouvrage "Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle", érige ainsi le cadre d'une exploration littéraire qui se veut à la fois un témoignage de la forme du roman et un miroir réfléchissant les tourments historiques et philosophiques qui ont sculpté son essence au cours du siècle dernier :

Offrir une présentation du roman français au XX<sup>e</sup> siècle suppose donc de croiser un regard sur l'évolution formelle du roman et une réflexion sur les grandes problématiques qui l'habitent. Or, cette évolution formelle n'est pas toujours indemne des circonstances historiques. L'Histoire de ce siècle, après les révolutions « positives » du siècle précédent, toutes sous-tendues par une foi certaine dans le progrès et nourrie de l'humanisme des Lumières, connaît, en effet, les fractures des deux guerres mondiales, la désillusion d'espoirs politiques dévoyés en totalitarisme, l'effondrement de la foi humaniste. (Dominique VIART : 2011, p. 10.)

La relation entre l'histoire littéraire et l'Histoire, bien que profondément interconnectée, ne se résout pas à une assimilation stricte : le temps nécessaire à l'acte d'écrire, ainsi que l'évolution des mentalités et des esthétiques, s'étirent au-delà des contours immédiats des événements historiques. Parfois, l'évolution des formes littéraires ne s'aligne pas de manière linéaire sur des moments historiques précis. Un exemple éloquent de cette autonomie réside dans la dissolution des "néo-avant-gardes" au début des années quatre-vingt. Cette transition n'est pas déterminée par un événement historique particulier, mais plutôt par une vision perspicace qui anticipe les mutations à venir. Cette métamorphose littéraire, loin d'être une simple réaction, sert de prélude éclairé à un événement symbolique majeur : la chute du mur de Berlin en 1989.

Cette anticipation, évoquant presque une prédestination esthétique, révèle la capacité unique de la littérature à pressentir les changements à l'horizon, à les absorber et à les refléter avant même qu'ils ne prennent forme dans le cadre concret de l'Histoire. Ainsi, l'entrelacement subtil entre l'histoire littéraire et l'Histoire proprement dite dessine une danse complexe entre l'anticipation artistique et les soubresauts historiques, illustrant la faculté de la littérature à transcender le moment présent pour saisir les prémices des évolutions à venir.

## Cours 26 : Anatole France : La sagesse d'un maître bienveillant

**Objectif :** L'objectif de ce cours inclut une analyse approfondie des œuvres majeures d'Anatole France, tant dans le domaine de la fiction que de la non-fiction, en mettant en lumière les thèmes récurrents tels que la justice, la liberté, la tolérance, et la critique sociale. Il peut également viser à comprendre comment la sagesse de France transparaît dans ses écrits, que ce soit à travers ses romans, ses essais ou ses discours.

### 1- Un parcours littéraire entre érudition et ironie

Anatole Thibault, né à Paris en 1844, sous le pseudonyme d'Anatole France, émerge comme une figure littéraire éminente, imprégnée dès son enfance du culte des livres et de l'érudition grâce à son héritage familial de libraire sur le quai Malaquais. Initialement engagé dans des travaux érudits chez Lemerre, où il fait ses débuts avec des vers parnassiens tels que *Poèmes dorés* en 1873, il explore diverses voies artistiques, y compris un poème dramatique, *Les Noces corinthiennes* en 1876. Cependant, c'est avec *Le Crime de Sylvestre Bonnard* en 1881, alors qu'il occupe le poste de bibliothécaire du Sénat, qu'il découvre sa véritable voie : celle du roman ironique empreint d'humanisme et de philosophie sceptique.

Par la suite, Anatole France explore son passé dans *Le Livre de mon ami* en 1885, s'aventure dans le roman historique avec *Thaïs* en 1889, puis renoue avec le conte philosophique à travers *La Rôtisserie de la reine Pédauque* en 1892 et *Les Opinions de Jérôme Coignard* en 1893. Parallèlement, ses penchants classiques se manifestent dans les chroniques fines de *La Vie littéraire* publiées dans le journal *Le Temps* de 1887 à 1893. Après un interlude marqué par un roman d'amour teinté de désillusion, *Le Lys rouge* en 1894, et un recueil de réflexions sceptiques, *Le Jardin d'Epicure* en 1894, Anatole France retourne à son inspiration favorite.

*L'Orme du Mail* (1897) et *Le Mannequin d'osier* (1897), les deux premiers volumes de *L'Histoire contemporaine*, révèlent une satire à la fois amusée et implacable des intrigues religieuses et des ridicules d'une petite ville provinciale. Ainsi, la plume d'Anatole France tisse un parcours littéraire riche, naviguant avec adresse entre différents genres, tout en exposant avec perspicacité les subtilités et les absurdités de la société de son époque.

### 2- Virage politique et engagement dreyfusard

L'année 1897, cruciale dans la carrière d'Anatole France, signe un virage décisif. Au sein de cette période, son scepticisme affable se transforme progressivement en une critique acerbe des abus et des préjugés, marquant ainsi une évolution profonde de sa pensée. Les événements contemporains, en particulier l'affaire Dreyfus, intensifient cette transformation. Poussé par une passion indéfectible pour la justice et la vérité, Anatole France s'engage

activement aux côtés d'Émile Zola dans la campagne pour la révision du procès. Cette période voit émerger un Anatole France de plus en plus impliqué dans les luttes politiques, apportant son soutien aux socialistes et, à la fin de sa vie, manifestant un intérêt naissant pour le communisme.

Dans les derniers volumes de *L'Histoire contemporaine*, tels que *L'Anneau d'améthyste* (1899) et *M. Bergeret à Paris* (1901), la satire d'Anatole France s'intensifie, accompagnée d'une orientation sociale de plus en plus manifeste, comme en témoignent les œuvres *Crainquebille* (1902) et *Sur la pierre blanche* (1905).

### 3-Désillusions et héritage d'un prix Nobel

Cependant, malgré son engagement, Anatole France n'échappe pas aux déceptions et au pessimisme. La perte de son amie Mme de Caillavet assombrit ses écrits militants, accentués par une vision pessimiste exacerbée par les échecs des révolutionnaires russes, l'action antisindicaliste des ministères républicains, et les horreurs de la Première Guerre mondiale. Cette teinte sombre imprègne des œuvres telles que *L'Île des pingouins* (1908), *La Révolte des anges* (1914) et même *Les Dieux ont soif* (1912).

En 1914, fuyant les horreurs de la guerre, Anatole France se retire à La Béchellerie en Touraine. Pacifiste convaincu, il est profondément affecté par l'ampleur de la guerre et exprime son découragement face à la barbarie humaine. Les dernières années de sa vie sont consacrées à revisiter ses souvenirs d'enfance à travers *Le Petit Pierre* (1918) et *La Vie en fleur* (1922). Anatole France s'éteint en 1924, honoré d'un prix Nobel en 1921 et salué par des funérailles nationales, laissant derrière lui un legs littéraire complexe et profondément enraciné dans les convulsions de son époque.

### 4-Anatole France : plumes et pensées

Le scepticisme élégant d'Anatole France, teinté d'une ironie souriante, se dévoile particulièrement dans la première moitié de sa vie, dépeignant un dilettante qui prend plaisir à tisser des réflexions autour de ses lectures, jonglant avec les idées. Toutefois, derrière cette façade ludique se dessine les contours d'une doctrine cohérente, marquée par un scepticisme rationaliste affirmé. S'attaquant résolument aux dogmes religieux, il oppose à l'austérité chrétienne les plaisirs d'un épicurien délicat et critique vivement l'Église, qu'il accuse de fanatisme et d'hostilité à la démocratie.

Par ailleurs, Anatole France n'adhère pas à la bonté naturelle de l'homme et s'emploie à déconstruire les préjugés qui entravent l'évolution progressive des sociétés humaines. Ses œuvres regorgent de satires cinglantes sur la guerre et la justice humaine, qu'il qualifie de "consécration de toutes les injustices". En politique, il exprime un attachement profond à la

liberté et manifeste une préférence pour la république, en tant que régime respectant au mieux l'individu. Ses aspirations humanitaires le conduisent même à rêver d'un régime socialiste conciliant liberté individuelle et bien-être collectif.

Le virage politique d'Anatole France s'accroît avec l'affaire Dreyfus, où il se joint à la campagne de Zola pour la révision du procès, s'engageant de plus en plus dans les luttes politiques, soutenant les socialistes et prônant la séparation des Églises et de l'État. Cependant, à l'approche de la Première Guerre mondiale, son optimisme initial cède la place à un pessimisme profond, exacerbé par la déception face à l'échec des révolutionnaires russes et l'action antisindicaliste des ministères républicains.

La retraite à La Béchellerie en 1914 marque une période de désillusion pour Anatole France, pacifiste déçu par la guerre et profondément affecté par la perte de son amie Mme de Caillavet. C'est dans cet état d'angoisse et de découragement qu'il consacre ses dernières années à revisiter ses souvenirs d'enfance à travers des œuvres telles que *Le Petit Pierre* et *La Vie en Fleur*. Anatole France, décédé en 1924 en pleine gloire avec le prix Nobel en 1921, reste un écrivain unanimement salué pour son style limpide, élégant et raffiné, ainsi que pour sa capacité à manier l'ironie avec finesse et bienveillance, tempérant souvent ses critiques par une pitié touchante envers l'humanité.

#### **4-Résonances de l'affaire Dreyfus : Anatole France et la quête de justice**

L'affaire Dreyfus, dépeinte par Anatole France dans *M. Bergeret à Paris*, dévoile un tableau complexe des réactions humaines face à un événement aux implications profondes. Les changements de comportement chez des individus tels que le préfet Worms-Clavelin, le républicain Mazure, et le trio Bergeret, Leterrier, et Rojpart révèlent des dynamiques sociales et politiques sensibles. L'ambition conduit certains vers l'antisémitisme, le patriotisme dévie vers des alliances inattendues, tandis que le désir de vérité rapproche des esprits apparemment disparates.

Anatole France, à travers le personnage de M. Bergeret, confronte la question fondamentale de l'éthique et de la justice face aux impératifs de l'État. La nécessité de respecter la décision judiciaire antérieure, même si elle semble inique, est mise en balance avec l'impératif moral de privilégier la vérité et la justice. Dans cette dualité, le personnage de Bergeret prend nettement position, tout en conservant un regard lucide et désillusionné sur la République.

Les thèmes clés de justice, morale, satire littéraire, et dynamiques sociales s'entrelacent dans ce récit complexe. Le microcosme parisien, agité par l'affaire Dreyfus, devient le théâtre où se jouent les intrigues et les complots des opposants à la République. Anatole France, avec son style caustique, expose et ridiculise les intrications politiques, offrant ainsi une critique

subtile des tensions sociales de l'époque. Au travers du dialogue entre M. Bergeret et l'architecte Mazure, Anatole France explore les répercussions provinciales de l'affaire, amplifiant ainsi la portée de son commentaire social et politique.

## TD 25

### AU TRIBUNAL RÉVOLUTIONNAIRE

*Dans sa sobriété évocatrice, cette page nous donne l'impression d'assister réellement à une de ces terribles séances du Tribunal révolutionnaire. Elle est surtout remarquable par la reconstitution de l'état d'esprit des jurés : ardemment dévoués à l'intérêt de « la nation », obsédés par l'invasion et par la subversion intérieure, soumis à la pression de la foule et écrasés par leur propre responsabilité, toute ombre de clémence leur semble une faiblesse coupable. Pourtant, si l'auteur s'efforce d'expliquer ainsi leurs atroces sentences, il refuse de faire de ces juges des héros à l'antique : il ne nous dissimule ni la confusion des débats, ni la médiocrité des esprits, ni le fanatisme aveugle du public. L'ironie est ici une des formes de l'objectivité. - THÈMES : Histoire. Justice. Société.*

Evariste Gamelin siégeait au Tribunal pour la deuxième fois. Avant l'ouverture de l'audience il s'entretenait, avec ses collègues du jury, des nouvelles arrivées le matin. Il y en avait d'incertaines et de fausses ; mais ce qu'on pouvait retenir était terrible. Les armées coalisées, maîtresses de toutes les routes, marchant d'ensemble, la Vendée victorieuse, Lyon insurgé, Toulon livré aux Anglais, qui y débarquaient quatorze mille hommes. C'était autant pour ces magistrats des faits domestiques que des événements intéressant le monde entier. Sûrs de périr si la patrie périssait, ils faisaient du salut public leur affaire propre. Et l'intérêt de la nation, confondu avec le leur, dictait leurs sentiments, leurs passions, leur conduite. Gamelin reçut à son banc une lettre de Trubert, secrétaire du Comité de défense; c'était l'avis de sa nomination de commissaire des poudres et des salpêtres. Tu fouilleras toutes les caves de la section pour en extraire les substances nécessaires à la fabrication de la poudre. L'ennemi sera peut-être demain devant Paris : il faut que le sol de la patrie nous fournisse la foudre que nous lancerons à ses agresseurs. Je t'envoie ci-contre une instruction de la Convention relative au traitement des salpêtres. Salut et fraternité. A ce moment, l'accusé fut introduit. C'était un des derniers de ces 20 généraux vaincus que la Convention livrait au Tribunal, et le plus obscur. A sa vue, Gamelin frissonna : il croyait revoir ce militaire que, mêlé au public, il avait vu, trois semaines auparavant, juger et envoyer à la guillotine. C'était le même homme, l'air têtue, borné: ce fut le même procès. Il répondait d'une façon sournoise et brutale qui gâtait ses meilleures réponses. Ses chicanes, ses arguties, les accusations dont il chargeait ses subordonnés, faisaient oublier qu'il accomplissait la tâche respectable de défendre son honneur et sa vie. Dans cette affaire, tout était incertain, contesté, position des armées, nombre des effectifs, munitions, ordres donnés, ordres reçus, mouvements des troupes : on ne savait rien. Personne ne comprenait rien à ces opérations confuses, absurdes, sans but, qui avaient abouti à un désastre, personne, pas plus le défenseur et l'accusé lui-même que l'accusateur, les juges et les jurés, et, chose étrange, personne n'avouait à autrui ni à soi-même qu'il ne comprenait pas. Les juges se plaisaient à faire des plans, à disserter sur la tactique et sur la stratégie ; l'accusé trahissait ses dispositions naturelles pour la chicane.

On disputait sans fin. Et Gamelin, durant ces débats, voyait sur les âpres routes du Nord les caissons embourbés et les canons renversés dans les ornières, et, par tous les chemins, défiler en désordre les colonnes vaincues, tandis que la cavalerie ennemie débouchait de toutes parts

par 40 les défilés abandonnés. Et il entendait de cette armée trahie monter une immense clameur qui accusait le général. A la clôture des débats, l'ombre emplissait la salle et la figure indiscrete de Marat apparaissait comme un fantôme sur la tête du président. Le jury appelé à se prononcer était partagé. Gamelin d'une voix sourde, qui s'étranglait dans sa gorge, mais d'un ton résolu, déclara l'accusé coupable de trahison envers la République et un murmure approbateur, qui s'éleva dans la foule, vint caresser sa jeune vertu. L'arrêt fut lu aux flambeaux, dont la lueur livide tremblait sur les tempes creuses du condamné où l'on voyait perler la sueur. A la sortie, sur les degrés où grouillait la foule des commères encocardées, so tandis qu'il entendait murmurer son nom, que les habitués du Tribunal commençaient à connaître, Gamelin fut assailli par les tricoteuses qui, lui montrant le poing, réclamaient la tête de l' Autrichienne.

**Anatole France. *Les Dieux ont soif*, chap. XIII (Calmann-Lévy, éditeurs).**

### Questions :

1. Comment Anatole France décrit-il l'état d'esprit des jurés au Tribunal révolutionnaire dans cet extrait ?
2. Quel rôle joue la pression extérieure, en particulier l'invasion et la subversion intérieure, sur le comportement des jurés ?
3. En quoi la nomination de Gamelin en tant que commissaire des poudres et des salpêtres renforce-t-elle le lien entre son intérêt personnel et l'intérêt de la nation ?
4. Comment l'auteur dépeint-il le général accusé, et quel effet cela a-t-il sur le procès ?
5. Quelle est la perception de Gamelin par la foule après avoir prononcé le verdict, et quel rôle joue la réaction de la foule dans cette scène ?
6. Comment Anatole France utilise-t-il l'ironie pour dépeindre les juges, les jurés et l'ensemble du processus judiciaire ?
7. En quoi la confusion entourant les faits liés au général accusé reflète-t-elle l'atmosphère générale de l'époque ?
8. Comment la représentation des débats et des discussions autour des opérations militaires ajoute-t-elle à la tension narrative du passage ?
9. Quelle est la signification symbolique des flambeaux et de la lueur livide sur le condamné lors de la lecture de l'arrêt ?
10. Comment Anatole France explore-t-il le thème de la vertu et de la justice dans ce passage de "Les Dieux ont soif" ?

### **Cours 27 : André GIDE (1869-1951) : le parcours de Gide : entre intimité et Symbolisme**

**Objectif :** contextualiser les œuvres de Gide dans le cadre des mouvements littéraires, artistiques et philosophiques de son époque, en encourageant les étudiants à comprendre comment il a réagi aux changements culturels et sociaux du XXe siècle. Les étudiants peuvent être encouragés à examiner comment Gide a utilisé l'intimité et le symbolisme comme des outils pour explorer sa propre identité et les questions existentielles de son temps.

## 1- André Gide : du symbolisme à l'humanisme engagé

André Gide, né à Paris le 22 novembre 1869, puise dans ses origines un mélange de sang languedocien et normand, héritant ainsi d'une double lignée marquée par la tradition protestante. Son parcours, entre une enfance marquée par la fragilité et une adolescence accablée, est façonné par des nerfs presque pathologiquement vulnérables, suscitant en lui un sentiment précoce d'être différent des autres, une angoisse profonde.

Son éducation, d'abord morcelée à l'école Alsacienne et au lycée de Montpellier, trouve une voie plus heureuse dans un environnement familial dévoué aux lettres. Ses vacances, alternant entre Uzès chez sa grand-mère paternelle et les propriétés normandes de sa famille maternelle à La Roque et Cuverville, sont teintées de sollicitudes féminines depuis la mort de son père en 1880. La tendre compagnie de ses cousines et son amour précoce pour Madeleine Rondeaux, empreint d'élan pur et de don mystique, s'entrelacent dans un « cornélianisme gratuit ».

Bénéficiant de l'admiration et de la protection de sa famille, Gide, affranchi de l'obligation d'exercer un métier grâce à sa fortune, se consacre tôt à son amour naissant pour l'écriture, sans se soucier de la réussite matérielle. En intégrant le cercle d'amitié de Pierre Louys et Paul Valéry, et sous le parrainage de Mallarmé, il fait son entrée dans le monde du symbolisme. Ses premières publications, sous le pseudonyme d'André Walter, reflètent l'idéal symboliste avec des œuvres hermétiques telles que *les Cahiers*, les Poésies d'André Walter (1891 et 1892), *Le Traité du Narcisse* (1891), et *Le Voyage d'Urien* (1893).

André Gide, figure éminente de la littérature française, s'est inscrit dans une trajectoire littéraire complexe qui a débuté à l'aube du mouvement symboliste pour aboutir à une réflexion profonde sur l'engagement littéraire, clôturant cette période en 1951, marquée par le changement de paradigme vers la littérature engagée. Entre ces deux points, Gide a tracé sa voie avec une empreinte indélébile.

Tel un explorateur de l'âme humaine, Gide s'est constamment consacré à l'auto-examen, suivant la lignée de Montaigne, Rousseau et Stendhal. Il a repoussé les frontières du dicible pour exprimer les confessions d'un être d'une lucidité extrême. Ce faisant, il a contribué de manière significative au discours continu sur l'homme, constituant l'épine dorsale de la littérature française.

Sa trajectoire personnelle l'a conduit d'un narcissisme inquiet à une volonté de ne « rien accepter de mal de ce qu'[il] pourrait changer ». Gide a soulevé des questions généreuses sur le destin de l'humanité, évoluant vers une spiritualité personnelle tout en restant séparé de l'Église.

En fin de compte, il a consolidé le culte de l'Homme et a été un fervent défenseur de l'humanisme.

L'œuvre critique de Gide, nourrie par sa constante exploration des grandes œuvres et sa passion pour les littératures étrangères, a laissé un héritage indélébile. Ses jugements critiques, ses traductions originales et ses expérimentations littéraires, notamment avec *Les Faux-Monnayeurs* en 1925, ont contribué à renouveler la conception du roman dans la littérature française.

Son influence s'est également étendue à la sphère éditoriale, en particulier en tant qu'animateur secret de l'esprit de la Nouvelle Revue Française (N.R.F.), exerçant un contrôle actif sur le destin des lettres françaises pour toute une génération.

Ainsi, André Gide, initialement pressenti comme le « contemporain capital » dans les années 1930, demeure l'une des présences les plus marquantes du demi-siècle, un écrivain dont l'œuvre complexe et les contributions variées continuent de fasciner et d'influencer les générations successives.

## **2-Évolution Intérieure : L'Odysée Personnelle de Gide**

La vie d'André Gide, telle qu'elle se dévoile au fil de ces périodes cruciales, reflète une complexité fascinante. À vingt-quatre ans, l'embarquement vers la Tunisie marque un tournant singulier, rythmé par deux phases enchevêtrées. À son arrivée, frêle et confronté à une maladie perçue comme une menace existentielle, Gide, fidèle à un amour chaste, semble porteur de l'effroi du péché. Deux ans plus tard, il revient transformé, libéré des entraves physiques et morales, révélant une part de lui-même qu'il ne peut plus nier : son penchant homosexuel. Cette révélation profonde survient au prix d'un conflit intérieur entre ses désirs et sa quête de communion spirituelle, son dévouement, et peut-être son besoin d'absolution.

La contradiction persiste avec son mariage blanc avec Madeleine Rondeaux, entreprise après la mort de sa mère en 1895. Gide, pris entre ses désirs charnels et sa quête spirituelle, cherche une solution dans un étrange compromis qui réserve le mariage à l'échange pur des âmes, concédant au plaisir une place légitime. La société, la conscience puritaine et la présence muette de Madeleine le tourmentent, inaugurant ainsi une existence d'« immoraliste », marquée par les tourments moraux.

Cette crise transforme sa perception du monde littéraire qu'il juge fade et hypocrite dans *Paludes* (1895). Publiant *Les Nourritures terrestres* (1897) et *L'immoraliste* (1902), il exprime ses expériences d'un « nouvel être ». Voyages fréquents, séjours en Normandie et œuvres littéraires entrecoupées de périodes de « retombement » précèdent *La Porte étroite* (1909).

L'émergence de la N.R.F. et la notoriété soudaine avec *Les Caves du Vatican* (1914) coïncident avec un silence délibéré pendant la Première Guerre mondiale, réservant ses pensées à son célèbre "Journal" entamé dès 1889.

*L'Orme du Mail* (1897) et *Le Mannequin d'osier* (1897), les deux premiers volumes de *L'Histoire contemporaine*, révèlent une satire à la fois amusée et implacable des intrigues religieuses et des ridicules d'une petite ville provinciale. Ainsi, la plume d'Anatole France tisse un parcours littéraire riche, naviguant avec adresse entre différents genres, tout en exposant avec perspicacité les subtilités et les absurdités de la société de son époque.

Dans les années de guerre, une période où les ravages du conflit poussaient les âmes vers des œuvres charitables, l'individu en question se trouva immergé dans le drame religieux. L'éveil spirituel s'opéra en lui, suscité par le retour au catholicisme de compagnons autrefois familiers tels que Ghéon, Copeau, et Rivière. Un instant, il se laissa bercer par la tentation de la soumission que lui suggéraient depuis longtemps Jammes et Claudel. Toutefois, un examen approfondi de l'Évangile, une lecture aux contours renouvelés, le laissa désemparé, incapable de déceler dans la loi d'amour quelque impératif catégorique, menace ou défense.

Son dilemme spirituel se cristallise dans le refus de toute loi, même celles qui pourraient lui être proposées par des figures éminentes telles que Jammes et Claudel. À travers la revisitation des feuillets de "Numquid et tu ?", transparaît l'empreinte de cette libération religieuse ultime, une quête personnelle dont les contours s'esquissent au fil des pages.

Cet éveil spirituel s'entrelace avec une libération plus intime, marquée par le geste poignant de sa compagne, qui, d'une déchirure, abolit les lettres empreintes du "meilleur de lui-même" inscrites dans leur jeunesse commune. Confronté à cette déchirure symbolique, Gide, consterné, opte résolument pour l'audace dans l'art de vivre et pour l'aveu non-voilé au sein de son œuvre.

Ce faisant, cette phase de sa vie, entre les lignes de l'expérience religieuse et les ravages du dévoilement intime, révèle un individu en quête de sa propre voie, défiant les normes et les dogmes pour embrasser une existence où l'audace et la transparence artistique sont érigées en valeurs fondamentales.

### **3-Entre les pages du Gidisme : L'Éclectisme et l'évolution de l'âme chez André Gide**

L'œuvre foisonnante d'André Gide, riche d'une palette de plus de soixante titres, s'étend à travers tous les genres littéraires, dessinant une cartographie éclectique. Cependant, cette diversité apparemment éparsse se trouve harmonisée par la constante présence de l'auteur, qui,

plus que tout autre, a élevé "l'aveu considéré comme un des beaux-arts", selon l'expression d'André Rousseaux.

Gide ne se dévoile pas uniquement à travers des confessions lyriques, des journaux intimes, ou des récits autobiographiques conventionnels. Son moi transparait à travers les personnages qu'il crée, créant un réseau d'auto-explorations déguisées. Ces aveux, parfois à peine voilés, et les propositions morales qui les accompagnent, ont été maladroitement réduits, de son vivant même, à une doctrine de vie parfois interprétée comme une affirmation de soi défiant toute norme. Le "gidisme" a été étiqueté comme un enseignement scandaleux, un défi à la décence, à la convenance, à la loi même, en particulier lorsqu'on se focalisait, de manière hostile ou ironique, sur les aspects sexuels de la libération gidienne.

Cependant, cette vision réductrice, qui percevait le "gidisme" comme une provocation débridée, ignore les nuances profondes de la pensée de Gide. Les contradictions apparentes entre ses héros, parfois confondus de manière trop simpliste avec leur créateur, ainsi que les virages et détours fréquents de Gide lui-même, ont conduit certains à considérer le "gidisme" comme un jeu subtil et vain.

Il est essentiel de noter que Gide rejette et renvoie les disciples, exigeant avant tout, à l'image de Montaigne, l'originalité et l'autonomie de l'individu. Ceux qui le prennent comme modèle sans une compréhension profonde risquent de se fourvoyer. En refusant d'être aisément catégorisé, Gide incite à une lecture attentive et nuancée de son œuvre, soulignant que derrière chaque acte d'aveu se cache une complexité insaisissable, une invitation à la réflexion personnelle plutôt qu'une adhésion aveugle.

Il serait réducteur de s'approprier de l'œuvre d'André Gide en se limitant à des formules flatteuses ou agressives. Les phrases qui semblent encourager une liberté totale cachent souvent une subtilité et une profondeur qui exigent une lecture attentive. L'injonction de "suivre sa pente pourvu que ce soit en montant" révèle un principe qui, loin d'être vain, incarne une quête incessante. La recherche d'une vie "authentique" est guidée par un esprit de contrôle et de contrainte, une discipline ininterrompue exigeant un effort constant de renouvellement.

Parti d'un "culte du moi" à la manière de Baudelaire Gide n'a pas trouvé son inspiration dans la Lorraine ni dans un arrière-plan de nostalgie catholique. Moins insouciant que Stendhal dans sa "chasse au bonheur," son parcours est constamment assombri par un examen critique continu, une introspection perspicace. Gide a dû surmonter bien des scrupules, résister à l'abandon total de soi, pour parvenir à une existence authentique.

Le chemin emprunté par Gide est loin d'être linéaire. Il a lutté contre la tentation de "vivre sur son erre," de se laisser entraîner par la perception extérieure de son changement moral

soudain. Ce combat, mené dans l'ombre des suppositions et des jugements hâtifs, a donné à son itinéraire une dimension ascendante. Son parcours est une perpétuelle invention de soi, une conscientisation d'une complexité fondamentale et des contradictions inhérentes à la vie vécue.

Ainsi, l'œuvre de Gide se révèle comme un palimpseste complexe, nécessitant une approche nuancée et une compréhension profonde des subtilités qui se cachent derrière les déclarations apparemment simples. Sa vie et son œuvre exigent une lecture engagée, dépassant les apparences pour découvrir la richesse insoupçonnée qui réside dans la tension entre liberté et contrainte, entre affirmation de soi et scrupules moraux.

## TD 26

### *Le petit-fils de Monsieur Tancrède*

*GIDE, dont la jeunesse a été étrangère à « l'exotisme de la misère », a du moins connu la simplicité archaïque de la vie huguenote pendant ses vacances à Uzès. C'est là, comme plus tard à Montpellier, qu'il a éprouvé le vif sentiment d'être « divisé » par sa double origine normande et languedocienne. Aussi, dès 1897, pouvait-il lancer à Barrès la fameuse apostrophe: " Né à Paris d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine? » Ecrit en 1902 pour la revue L'Occident, un ample diptyque aujourd'hui recueilli dans Prétexes illustre le même thème. Très postérieure, la page que l'on va lire montre d'abord l'adolescent tout fier d'être reconnu comme le petit-fils du pasteur Tancrède Gide et touché par la vie évangélique d'une famille paysanne : on devine ainsi quel empire a pu avoir sur lui, pendant son enfance, l'atmosphère dans laquelle il vivait. Par la suite, l'ironie apparaît dans l'évocation des veuves bavardant au temple. Mais l'enfant de jadis ressentait-il déjà ce ridicule ? N'est-ce pas Gide, adulte et libéré, qui revoit la scène à sa façon? C'est l'éternelle question des souvenirs d'enfance revécus à l'âge mûr et inconsciemment transposés. THÈMES : Enfance. Famille. Religion. Christianisme. Autobiographie. Au retour d'une expédition chez son cousin, le pasteur Guillaume Granier, le jeune voyageur des garrigues n'a pu regagner Uzès. Il est accueilli pour la nuit dans une ferme isolée.*

Soudain, je remarquai sur une sorte d'étagère · une grosse Bible, et, comprenant que je me trouvais chez des protestants, je leur nommai celui que je venais d'aller voir. Le vieux se redressa tout aussitôt ; il connaissait mon cousin le pasteur ; même il se souvenait fort bien de mon grand-père. La manière dont il m'en parla me fit comprendre quelle abnégation, quelle bonté pouvait habiter la plus rude enveloppe, aussi bien chez mon grand-père que chez ce paysan lui-même, à qui j'imaginai que mon grand-père avait dû ressembler, d'aspect extrêmement robuste, à la voix sans douceur, mais vibrante, au regard sans caresse, mais droit. Cependant les enfants rentraient du travail, une grande fille et trois fils ; plus fins, plus délicats que l'aïeul ; beaux, mais déjà graves et même un peu froncés. La mère posa la soupe fumante sur la table, et, comme à ce moment je parlais, d'un geste discret elle arrêta ma phrase et le vieux dit le bénédicité. Ce fut pendant le repas qu'il me parla de mon grand-père ; son langage était à la fois imagé et précis ; je regrette de n'avoir pas noté de ses phrases. Quoi ! ce n'est là, me redisais-je, qu'une famille de paysans ! quelle élégance, quelle vivacité, quelle noblesse, auprès de nos épais cultivateurs de Normandie! Le souper fini, je fis mine de repartir ; mais mes hôtes ne l'entendaient pas ainsi. Déjà la mère s'était levée; l'aîné des fils coucherait avec un de ses frères; j'occuperais sa chambre et son lit, auquel elle mit des draps propres, rudes et qui sentaient délicieusement la lavande. La famille n'avait pas l'habitude de veiller tard, ayant celle de se lever tôt ; au demeurant je pourrais rester à lire encore s'il me plaisait.

- Mais, dit le vieux, vous permettrez que nous ne dérangions pas nos habitudes - qui ne seront pas pour vous étonner, puisque vous êtes le petit de Monsieur Tancrède. Alors il alla chercher la grosse Bible que j'avais entrevue, et la posa sur la table desservie. Sa fille et ses petits-enfants se rassirent à ses côtés devant la table, dans une attitude recueillie qui leur était naturelle. L'aïeul ouvrit le livre saint et lut avec solennité un chapitre des Evangiles, puis un psaume ; après quoi chacun se mit à genoux devant sa chaise, lui seul excepté, que je vis demeurer debout, les yeux clos, les mains posées à plat sur le livre

refermé. Il prononça une courte prière d'actions de grâces, très digne, très simple et sans requêtes, où je me souviens qu'il remercia Dieu de m'avoir indiqué sa porte, et cela d'un tel ton que tout mon cœur s'associait à ses paroles. Pour achever, il récita « Notre Père ... »; puis il y eut un instant de silence, après quoi seulement chacun des enfants se releva. Cela était si beau, si tranquille, et ce baiser de paix si glorieux, qu'il posa sur le front de chacun d'eux ensuite, que, m'approchant de lui moi aussi, je tendis à mon tour mon front. Ceux de la génération de mon grand-père gardaient vivant encore le souvenir des persécutions qui avaient martelé leurs aïeux ou du moins certaine tradition de résistance ; un grand raidissement intérieur leur restait de ce qu'on avait voulu les plier. Chacun d'eux entendait distinctement le Christ lui dire, et au petit troupeau tourmenté : « Vous êtes le sel de la terre ; or si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? » Et il faut reconnaître que le culte protestant de la petite chapelle d'Uzès présentait, du temps de mon enfance encore, un spectacle particulièrement savoureux. Oui, j'ai pu voir encore les derniers représentants de cette génération de tuteurs de Dieu 1 assister au culte avec leur grand chapeau de feutre sur la tête, qu'ils gardaient durant toute la pieuse cérémonie, qu'ils soulevaient au nom de Dieu, lorsque l'invoquait le pasteur, et n'enlevaient qu'à la récitation de « Notre Père ... ». Un étranger s'en fût scandalisé comme d'un irrespect, qui n'eût pas su que ces vieux huguenots gardaient ainsi la tête couverte en souvenir des cultes en plein air et sous un ciel torride, dans les replis secrets des garrigues, du temps que le service de Dieu selon leur foi présentait, s'il était surpris, un inconvénient capital 2. Puis, l'un après l'autre, ces mégathériums 3 disparurent. Quelque temps après eux, survécurent encore les veuves. Elles ne sortaient plus que le dimanche, pour l'église, c'est-à-dire aussi pour s'y retrouver. Il y avait là ma grand-mère, Mme Abauzit son amie, Mme Vincent et deux autres vieillards dont je ne sais plus le nom. Un peu avant l'heure du culte, des servantes, presque aussi vieilles que leur maîtresse, apportaient les chaufferettes de ces dames, qu'elles posaient devant leur banc. Puis, à l'heure précise, les veuves faisaient leur entrée, tandis que le culte commençait. A moitié aveugles, elles ne se reconnaissaient point avant la porte, mais seulement une fois dans le banc; tout au plaisir de la rencontre, elles commençaient en chœur d'extraordinaires effusions, mélange de congratulations, de réponses et de questions, chacune, sourde comme un pot, n'entendant rien de ce que lui disait sa commère ; et leurs voix mêlées, durant quelques instants, couvraient complètement celle du malheureux pasteur...

André Gide. *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard.

## Questions

- 1 - Comment l'enfance d'André Gide, partagée entre la Normandie et le Languedoc, influence-t-elle sa perception de son identité?
- 2 - En quoi l'apostrophe célèbre à Barrès reflète-t-elle le sentiment de division lié à ses origines multiples?
- 3- Comment Gide décrit-il la vie évangélique de la famille paysanne dans la ferme isolée?
- 4 - Où apparaît l'ironie dans l'évocation des veuves bavardant au temple?
- 5- Comment la dualité de l'origine normande et languedocienne de Gide se manifeste-t-elle dans son écriture et sa perception de lui-même?
- 6- En quoi la question de s'enraciner est-elle explorée dans le texte?
- 7- Comment Gide revisite-t-il son passé à travers le récit de l'adolescent chez la famille paysanne?
- 8 - En quoi la transposition inconsciente des souvenirs d'enfance à l'âge mûr se manifeste-t-elle dans le texte?
- 9- Comment la famille paysanne accueille-t-elle Gide, le petit-fils de Monsieur Tancrède?

- 10 - Quels éléments décrivent l'atmosphère de la ferme et la chaleur humaine qui s'y trouve?
- 11- Comment Gide décrit-il le culte protestant de la petite chapelle d'Uzès?
- 12 - En quoi la coutume de garder la tête couverte est-elle liée à la tradition et à l'histoire des cultes protestants?
- 13- Comment Gide observe-t-il l'évolution des traditions huguenotes à travers les générations?
- 14 - Quels éléments spécifiques soulignent le passage du temps et le changement dans la pratique religieuse?
- 15 - Comment Gide dresse-t-il le portrait des veuves dans le culte protestant?
- 16 - En quoi l'évocation de la disparition progressive de cette génération ajoute-t-elle à la réflexion sur le passage du temps?

**TD 27 :****« Ah ! quel souvenir misérable ... »**

*Enfant maladif et trop choyé, GIDE a été souvent le souffre-douleur de ses camarades. Après une petite vérole qui l'a éloigné de ses tortionnaires, il est pris d'angoisse à mesure que s'approche l'instant de les retrouver. Un malaise réellement ressenti éveille en lui l'idée de simuler des troubles nerveux. Ainsi l'auteur qui, dans L'immoraliste et Les Faux-Monnayeurs (cf. p. 314), a peint tant d'adolescents complexes, dissimulés et instinctivement cruels, a pu faire sur lui-même l'observation de la perversité enfantine : aptitude à la comédie, remords impuissants à la pensée de l'inquiétude causée, mouvement de défense instinctif contre la perspicacité des médecins, puis, devant l'oncle, sentiment de l'échec suivi d'un mouvement de haine enfantine, tout est ici révélateur d'une « météorologie intime » extrêmement compliquée. En même temps se confirment le contrôle du narrateur adulte et son engagement de sincérité dans l'aveu pénible. Cette page peut être rapprochée de maintes pages semblables dans Les Confessions de Rousseau (cf. XVIII<sup>e</sup> Siècle, p. 322) ou la Vie de Henri Brulard de Stendhal. THÈMES : Enfance. Autobiographie. Souvenir. Psychologie. Famille. Société.*

Voici, je crois, comment cela commença. Au premier jour qu'on me permit de me lever, un certain vertige faisait chanceler ma démarche, comme il est naturel après trois semaines de lit. Si ce vertige était un peu plus fort, pensai-je, puis-je imaginer ce qui se passerait ? Oui, sans doute : ma tête, je la sentirais fuir en arrière; mes genoux fléchiraient (j'étais dans le petit couloir qui menait de ma chambre à celle de ma mère) et soudain je croulerais à la renverse. Oh! me disais-je, imiter ce qu'on imagine! Et tandis que j'imaginai, déjà je pressentais quelle détente, quel répit je goûterais à céder à l'invitation de mes nerfs. Un regard en arrière, pour m'assurer de l'endroit où ne pas me faire trop de mal en tombant ... Dans la pièce voisine, j'entendis un cri. C'était Marie; elle accourut. Je savais que ma mère était sortie ; un reste de pudeur, ou de pitié, me retenait encore devant elle ; mais je comptais qu'il lui serait tout rapporté. Après ce coup d'essai, presque étonné d'abord qu'il réussît, promptement enhardi, devenu plus habile et plus décidément inspiré, je hasardai d'autres mouvements, que tantôt j'inventais saccadés et brusques, que tantôt je prolongeais au contraire, répétais et rythmais en danses. J'y devins fort expert et possédai bientôt un répertoire assez varié : celle-ci se sautait presque sur place ; cette autre nécessitait le peu d'espace de la fenêtre à mon lit, sur lequel, tout debout, à chaque retour, je me lançais : en tout trois bonds bien exactement réussis ; et cela près d'une heure durant. Une autre enfin que j'exécutais couché, les couvertures rejetées, consistait en une série de ruades en hauteur, scandées comme celles des jongleurs japonais. Maintes fois par la suite je me suis indigné contre moi-même, doutant où je pusse trouver le cœur, sous les yeux de ma mère, de mener cette comédie. Mais avouerai-je qu'aujourd'hui cette indignation ne me paraît pas bien fondée. Ces mouvements que je faisais, s'ils étaient conscients, n'étaient qu'à peu près volontaires. C'est-à-dire que, tout au plus, j'aurais pu les retenir un peu. Mais j'éprouvais le plus grand soulas à les faire. Ah ! que de fois, longtemps ensuite, souffrant des nerfs, ai-je pu déplorer de n'être plus à un âge où quelques entrechats ...

Dès les premières manifestations de ce mal bizarre, le docteur Leenhardt appelé avait pu rassurer ma mère : les nerfs, rien que les nerfs, disait-il ; mais comme tout de même je continuais de gigoter, il jugea bon d'appeler à la rescousse deux confrères. La consultation eut lieu, je ne sais comment ni pourquoi, dans une chambre de l'hôtel Nevet 2 • Ils étaient là, trois docteurs, Leenhardt, Theulon et Boissier; ce dernier, médecin de Lamalou-les-Bains, où il était question de m'envoyer. Ma mère assistait, silencieuse. J'étais un peu tremblant du tour que prenait l'aventure ; ces vieux Messieurs, dont deux à barbe blanche, me retournaient dans tous les sens, m'auscultaient, 40 puis parlaient entre eux à voix basse. Allaient-ils me percer à jour ? dire, l'un d'eux, M. Theulon à l'œil sévère : - Une bonne fessée, Madame, voilà ce qui convient à cet enfant? ... Mais non ; et plus ils m'examinaient, plus semble le pénétrer le sentiment de l'authenticité de mon cas. Après tout, puis-je prétendre en savoir sur moi-même plus long que ces Messieurs? En croyant les tromper, c'est sans doute moi que je trompe. La séance est finie. Je me rhabille. Theulon paternellement se penche, veut m'aider; Boissier aussitôt l'arrête ; je surprends de lui à Theulon un petit geste, un clin d'œil, 50 et suis averti qu'un regard malicieux, fixé sur moi, m'observe, veut m'observer encore, alors que je ne me sache plus observé, qu'il épie le mouvement de mes doigts, ce regard, tandis que je reboutonne ma veste. - « Avec le petit vieux que voilà, s'il m'accompagne à Lamalou, il va falloir jouer serré », pensai-je, et, sans en avoir l'air, je lui servis quelques grimaces de supplément, du bout des doigts trébuchant dans les boutons. Quelqu'un qui ne prenait pas au sérieux ma maladie, c'était mon oncle 3 ; et comme je ne savais pas encore qu'il ne prenait au sérieux les maladies de personne, j'étais vexé. J'étais extrêmement vexé, et résolu de vaincre cette indifférence en jouant gros. Ah ! quel souvenir misérable ! Comme je sauterais par-dessus, si j'acceptais de rien omettre ! - Me voici dans l'antichambre de l'appartement, rue Salle-l'Evêque ; mon oncle vient de sortir de sa bibliothèque et je sais qu'il va repasser; je me glisse sous une console, et, quand il revient, j'attends d'abord quelques instants, si peut-être il m'apercevra de lui-même, car l'antichambre est vaste et mon oncle va lentement ; mais il tient à la main un journal qu'il lit tout en marchant; encore un peu et il va passer outre ... Je fais un mouvement; je pousse un gémissement; alors il s'arrête, soulève son lorgnon et, de par-dessus son journal : - Tiens ! Qu'est-ce que tu fais là ? Je me crispe, me contracte, me tords et, dans une espèce de sanglot que je voudrais irrésistible : - Je souffre, dis-je. Mais tout aussitôt j'eus la conscience du fiasco : mon oncle remit le lorgnon sur son nez, son nez dans son journal, rentra dans sa bibliothèque dont il referma la porte de l'air le plus quiet. O honte ! Que me restait-il à faire, que me relever, secouer la poussière de mes vêtements, et détester mon oncle ; à quoi je m'appliquais de tout mon cœur.

André Gide. *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard.

## Questions

- 1- En quoi l'enfance malade et l'expérience de Gide en tant que souffre-douleur influencent-elles sa perspective sur les relations avec ses camarades?
- 2- Comment la maladie et l'éloignement des camarades déclenchent-ils l'angoisse chez Gide?
- 3- Quelle est l'idée qui émerge chez Gide lorsqu'il anticipe le retour à l'école et la rencontre avec ses camarades?
- 4- En quoi la simulation des troubles nerveux devient-elle une stratégie d'adaptation pour Gide?
- 5- Comment Gide observe-t-il la perversité enfantine à travers son propre comportement de simulation?

6- En quoi la description de la comédie qu'il joue sur lui-même révèle-t-elle une "météorologie intime" complexe?

7 - Comment Gide démontre-t-il son contrôle en tant que narrateur adulte tout en se révélant sincère dans l'aveu de cette période de sa vie?

8- En quoi cette page s'inscrit-elle dans le contexte de l'autobiographie et de l'engagement de Gide envers la sincérité?

9- En quoi cette page peut-elle être comparée à des passages similaires dans les Confessions de Rousseau ou dans la Vie de Henri Brulard de Stendhal?

10- Quels éléments universels sur l'enfance et la psychologie humaine émergent de ces comparaisons?

11- Comment la famille de Gide et les médecins réagissent-ils à ses symptômes?

12 - En quoi la consultation médicale et la perception des médecins ajoutent-elles une dimension particulière à cette expérience?

13 - Comment l'oncle de Gide réagit-il à sa maladie simulée?

14- En quoi la quête d'attention de Gide, notamment envers son oncle, contribue-t-elle à l'évolution de la situation?

15- Comment Gide réfléchit-il au souvenir de cette période?

16- En quoi le sentiment de honte est-il évoqué dans la narration de ces événements?

## **Cours 28 : Marcel PROUST (1871-1922) : l'architecte de la mémoire et du temps**

**Objectif :** contextualiser l'œuvre de Proust dans le cadre des mouvements littéraires, artistiques et philosophiques de son époque, en encourageant les étudiants à comprendre comment il s'est positionné par rapport aux changements culturels et sociaux du début du XXe siècle. Les étudiants peuvent être encouragés à examiner comment Proust a exploré les thèmes de l'amour, de la jalousie, et de l'art dans son œuvre.

### **1- Marcel Proust : l'enfance comme matrice de la recherche**

Fils de médecin, tel un héritier de la tradition littéraire française incarnée par Flaubert, Marcel Proust vit le jour à Paris le 10 juillet 1871. L'empreinte de son passé familial s'étend jusqu'à Illiers, le Combray métamorphosé dans l'écrin de son chef-d'œuvre, *À la recherche du temps perdu*. Cette bourgade, baignée par les eaux du Loir, trouve son écho dans la VIVONNE proustienne. La trame de sa généalogie s'entrelace avec l'âme de son œuvre, émergeant de la conjugaison harmonieuse des racines d'Illiers et de l'influence urbaine parisienne.

Son père, destiné à une carrière éminente, unit son destin à celui de Jeanne Weil, fille d'un agent de change israélite, tissant ainsi des fils narratifs complexes entre les deux rives de son identité. Un oncle, détenteur d'une vaste demeure à Auteuil, devient un acteur crucial dans les premières pages de l'épopée proustienne, offrant le cadre initial à l'apparition de la mystérieuse "Dame en Rose", Odette de Crécy.

Cependant, l'ombre bienveillante de la grand-mère maternelle plane de manière prépondérante dans le panorama émotionnel de Proust. Avec une tendre ferveur, l'écrivain esquisse le portrait de cette figure, marquant le chemin sinueux des "intermittences du cœur". La mort de cette grand-mère en 1895 suscite chez Proust une réflexion profonde sur l'éphémère, comme en témoigne la déclaration poignante en 1907 lors du deuil familial de son ami Robert de Flers : "Rien ne dure, pas même la mort." Ces mots révèlent une sensibilité intime et une compréhension subtile du flux incessant de la vie.

La mère de Proust, tout aussi intuitive, tendre et cultivée, entoure son fils aîné d'une sollicitude empreinte de compréhension. Cette figure maternelle veille sur un jeune Marcel dont la sensibilité aiguë, presque malade, trouve son expression dans des réponses poignantes, telles que la déclaration faite à l'âge de treize ans, révélant son comble de misère : "Être séparé de maman."

Aux côtés de son frère Robert, né en 1873, Marcel s'épanouit dans l'enfance, explorant les Champs-Élysées où les rencontres avec de petites filles deviendront l'inspiration pour le personnage de Gilberte. Les vacances estivales, quant à elles, rythment la vie familiale à Illiers, entre *le côté de Méséglise* et *le côté de Guermantes*. Là, Tante Léonie et la fidèle Françoise incarnent les rites et rituels de Combray, préfigurant les réminiscences narratives qui se dévoileront dans l'œuvre à venir.

Ainsi, le portrait de l'enfance proustienne se dessine dans une toile tissée de nostalgie, de pertes poignantes et d'évocations subtiles. L'entrelacement du familial et du narratif crée une harmonie qui transcende la simple biographie pour devenir une part intégrante de la trame narrative de "La Recherche".

## **2-Parcours d'un grand écrivain**

La transition de la scène du lycée à la caserne en 1882 marque une étape cruciale dans la vie de Marcel Proust, dévoilant les prémices d'une existence vouée à la quête intellectuelle et à l'amitié fidèle. Inscrit au prestigieux lycée Condorcet, il se distingue malgré une santé précaire, tissant les fils de sa formation académique dans le contexte mondain du temps.

Sous les auspices de M. Darlu, son professeur de philosophie, dont le nom résonne dans les pages de *Les Plaisirs et les Jours*, Proust s'engage dans un parcours intellectuel exigeant. Les contours de sa personnalité émergent au sein d'un lycée qui, aux yeux de ses condisciples, incarne la modernité et la vie mondaine, contrastant avec les disciplines plus rigoureuses de la Rive Gauche. Cependant, au-delà des oppositions, il tisse des amitiés fidèles, façonne un cercle intellectuel avec des esprits éclairés tels que Daniel Halévy, Fernand Gregh, Robert de Flers, et Gaston de Caillavet.

Au cours de ces années formatrices, Proust s'immerge dans des discussions passionnées sur les auteurs contemporains tels que France, Barrès, Dierx, et Maeterlinck. L'admiration s'étend également à des figures plus anciennes, comme Leconte de Lisle et ses traductions poétiques. Les hellénismes, quelque peu ostentatoires, de ces traductions influenceront plus tard les dialogues de BLOCH dans l'œuvre à venir.

Récompensé par le prix d'honneur de dissertation française en philosophie, Proust se distingue également par sa contribution à la Revue Lilas, une publication animée par les lycéens, attestant ainsi de son engagement précoce dans le monde littéraire. Cependant, peut-être est-ce dans les lettres conservées par ses amis, particulièrement par Robert Dreyfus, que l'essence des dons de l'adolescent Proust se révèle le plus clairement.

Cette phase transitoire de sa jeunesse, entre le lycée et la caserne, dévoile les prémices d'un esprit vif et érudit, façonnant les contours d'un homme dont l'avenir serait modelé par l'amitié, la passion littéraire, et une sensibilité précoce. Ainsi, la trame narrative de la vie de Proust se tisse dans les salles de classe, les discussions enflammées, et les pages de publications lycéennes, annonçant avec subtilité le génie littéraire à venir.

En novembre 1889, Proust se devance sous les drapeaux, répondant à l'appel qui le mène au 76<sup>e</sup> régiment d'infanterie à Orléans. Dans les tréfonds de la caserne, il semble avoir cultivé l'ennui, un ennui adouci par l'anticipation des dimanches parisiens où il retrouve avec bonheur ses amis. Ces jours-là, Gaston de Caillavet, compagnon d'âme, le reconduit jusqu'à ces terres éloignées, révélant un attachement profond. Comme évoqué par André Maurois, ces lignes ne peuvent qu'insinuer la préfiguration de Robert de Saint-Loup, une ombre de camaraderie qui annonce des liens à venir, tissés dans les plis de l'amitié et de la loyauté.

Le retour à la vie civile offre à Proust une toile sur laquelle peindre sa soif de connaissance. À l'École des sciences politiques, il s'abreuve des enseignements d'Albert Sorel et de Leroy-Beaulieu. À la Sorbonne, les cours de Bergson, auteur de la récente thèse sur les "Données immédiates de la conscience", laissent une empreinte profonde, marquant l'auteur en devenir. En 1892, il obtient sa licence ès lettres, érigeant un socle académique solide pour ses aspirations littéraires à venir.

Les vacances, désormais, n'opèrent plus le retour fréquent vers Combray. Au lieu de cela, Proust se laisse bercer par les vagues normandes, des plages de Trouville à l'élégance de Cabourg. Ces rivages deviendront les contours de Balbec, une toile littéraire sur laquelle Proust esquissera ses observations perspicaces de la société mondaine. Là, entre les embruns et le murmure des vagues, la quintessence de l'expérience humaine se dessine, préfigurant les délices et les dilemmes qui émailleront la Recherche du temps perdu.

### **3-Les éclats du temps : Proust entre mondanités et maturité littéraire (1892-1895)**

À la lumière de ces textes, la vie de Marcel Proust entre 1892 et 1895 se révèle comme une période féconde, éclairée par une activité souterraine qui transcende l'apparente nonchalance d'un dilettante. Malgré l'absence de devoirs professionnels, cette période coïncide avec des événements historiques retentissants, en particulier l'affaire Dreyfus, marquant l'horizon intellectuel et social. Proust, bien que n'exerçant aucune profession, trouve refuge à la bibliothèque Mazarine en tant qu'« attaché non rétribué », une position qui lui laisse le loisir d'explorer les dédales de son imagination créatrice.

L'aisance financière dont il jouit grâce à la fortune familiale ne le contraint à aucune nécessité professionnelle. Son rôle à la bibliothèque semble plus être celui d'un érudit dilettante, un statut que certains pourraient percevoir comme une forme d'aimable futilité. Cependant, en dépit des apparences, l'œuvre de Proust se prépare, murit, et s'organise dans le secret des pages non écrites.

La fréquentation des milieux mondains, sous le masque de la frivolité, devient un laboratoire fertile. Les rencontres avec des personnalités telles que Jacques-Émile Blanche, Madeleine Lemaire et Robert de Montesquiou fournissent des modèles pour les grandes dames et les snobs qui habiteront *la Recherche du temps perdu*. Les alliances avec des figures comme le musicien Reynaldo Hahn ouvrent des portes vers la création musicale, particulièrement celle du mystérieux Vinteuil, dont les compositions s'inspirent de Saint-Saëns et de César Franck.

Avec Reynaldo Hahn, Proust partage des "Journées de lecture", plongeant dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand, une œuvre qui devient une source inépuisable de

réflexions et une école de vie sociale. À l'approche de sa vingt-cinquième année, Proust, loin d'être ébloui par la « Foire aux vanités », observe et analyse avec l'acuité passionnée d'un naturaliste, capturant les subtilités d'une société en mutation.

La publication de son premier ouvrage, "Les Plaisirs et les jours" en 1896, marque un tournant significatif. Sous la préface d'Anatole France, ce recueil de textes lui vaut un duel avec Jean Lorrain, démontrant la vivacité de son engagement littéraire. Ainsi, tel un alchimiste, Proust transforme la matière brute de son observation minutieuse en une œuvre d'une complexité et d'une richesse inégalées, annonçant l'épanouissement imminent de la comédie mondaine qui peuplera ses pages magistrales.

Mais au-delà des événements mondains, des luttes plus graves s'esquissent sur la scène de la vie de Marcel Proust. Les années 1898 et 1899, marquées par le tumulte du procès Zola et la libération d'Alfred Dreyfus, plongent la France dans une passion déchirante. Proust, proclamé « dreyfusard », demeure un observateur perspicace au sein du paysage politique, scrutant avec une lucidité aiguë les comportements et les erreurs des divers partis politiques qui se déchirent.

Obtenant son quatrième congé d'un an à la bibliothèque Mazarine, Proust, attaché atypique, devient désormais un homme considéré comme démissionnaire. En 1900, il s'envole vers Venise, terre d'inspiration esthétique. Sous l'influence palpable de Ruskin, il produit des articles érudits, notamment la Préface à la Bible d'Amiens. Dans un virage inattendu, il se forge une spécialité avec ses études sur les Salons mondains, affichant ses réflexions sous les noms de plume Dominique ou Horatio.

Cependant, l'année 1903 apporte un deuil qui résonne profondément chez Proust. La disparition du professeur Adrien Proust marque une étape dans l'évolution intellectuelle du fils. Tel Barrès, auteur du "Génie du Christianisme", Proust se fait le défenseur des églises menacées par le projet Briand. Dans un article d'août 1904, il plaide pour une « *résurrection des cérémonies catholiques d'un intérêt historique, social, plastique et musical* ».

L'automne de 1903 est suivi de l'été 1905, où la mère de l'écrivain tombe malade à Evian, pour ne revenir à Paris que pour y rendre son dernier souffle le 26 septembre. La disparition maternelle libère la plume de Proust de scrupules qui jusque-là limitaient sa liberté d'expression. Ces scrupules, peut-être, expliquent les prudences et les demi-vérités qui parsèment son premier roman en trois volumes, "Jean Santeuil", composé entre 1896 et 1904 et publié posthument en 1952. Ainsi, la trame complexe de la vie de Proust se tisse entre les affaires publiques, les influences artistiques, les deuils personnels, et les questionnements sur la foi et la liberté d'expression.

#### 4- Caractéristiques-phares de l'écriture proustienne

L'hommage de Paul Valéry à Marcel Proust, paru en 1923, révèle une vérité intemporelle sur la nature de son œuvre : « On peut ouvrir le livre où l'on veut : sa vitalité ne dépend point de ce qui précède; elle tient à ce qu'on pourrait nommer l'activité propre du tissu même de son texte. » Cette vitalité, déployée à travers un style inimitable, d'une foisonnante richesse, se révèle être une expérience littéraire qui transcende la linéarité conventionnelle.

Le style proustien, alternant entre des phrases longues et sinueuses et des floraisons en rosaces de mots, agit comme un prisme captant une multitude de reflets. Telles les toiles d'Elstir où bateaux et maisons se confondent dans un élément liquide, les pages de Proust illuminent simultanément les aspects du monde et les profondeurs de l'âme. Son style, prismatique, transcende la simple narration pour devenir une expérience sensorielle et intellectuelle.

Proust, fervent défenseur de la métaphore comme moyen de conférer une « éternité au style », compose son œuvre entièrement à la première personne, revendiquant ainsi responsabilité, témoignage et décantation. Plongeant aux abîmes sans s'y enliser, il élève son appel vers les valeurs les plus élevées. À travers des figures telles que Bergotte, Elstir et Vinteuil, faibles en apparence humaine mais transfigurées par leur talent, Proust suggère que les artistes sont les serviteurs d'un dieu caché, apportant révélation et peut-être rédemption. Ainsi, chez Proust, l'art atteint véritablement à l'ordre de la Grâce.

Le couronnement d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs par l'Académie Goncourt en 1919 apporte une joie éphémère à Proust, mais le temps pressant exigeait de renoncer à tout ce qui n'était pas l'essentiel. Traqué par la maladie, il fournit un labeur prodigieux dans les derniers mois de sa vie, publiant successivement *Le Côté de Guermantes I* (1920), *Guermantes II* et *Sodome et Gomorrhe I* (1921), et *Sodome et Gomorrhe II* (1922). La recherche de titres pour les volumes suivants persiste jusqu'à sa mort en 1922.

Les rares infractions aux contraintes de sa maladie démontrent l'engagement absolu de Proust envers son œuvre. Sa visite au musée du Jeu de Paume en juin 1921, marquée par un malaise violent inspirant l'épisode poignant de la mort de Bergotte, préfigure son propre destin. Proust survit encore une année, succombant finalement le 18 novembre 1922. Son visage, clos sur les printemps de Combray, semble respirer au-delà de la vie, évoquant « l'odeur d'invisibles et persistants lilas ». Ainsi, Proust atteint l'éternel apaisement, laissant derrière lui une œuvre qui transcende le temps et demeure une source d'admiration inépuisable.

#### 5-A la recherche du temps perdu : composition et traits distinctifs

Le style raffiné de Proust, tel que souligné par Ramon Fernandez, réside dans sa capacité à tisser ensemble l'observation minutieuse du monde extérieur avec une analyse profonde de la vie intérieure. Les événements du monde prennent une signification particulière à travers le prisme des émotions et des réflexions du narrateur. Chaque phrase, parfois longue et sinueuse, parfois fleurissant en rosace, est comme une œuvre d'art littéraire, captant une multitude de reflets et créant des correspondances complexes entre différents domaines.

Tel un maître de la métaphore, Proust utilise le langage pour donner une sorte d'éternité au style, transcendant les événements éphémères pour atteindre une vérité intemporelle. L'utilisation magistrale de la première personne renforce le caractère témoignage de l'œuvre, chaque mot devenant une décantation de l'expérience vécue. Dans cette descente aux abîmes de la mémoire, Proust évite de s'enliser, préférant élever l'œuvre vers les valeurs les plus hautes et les plus pures.

Les artistes dans l'œuvre de Proust, tels que l'écrivain Bergotte, le peintre Elstir et le musicien Vinteuil, ne sont pas simplement des êtres humains avec leurs faiblesses, mais des serviteurs d'un dieu caché. Leur talent transcende les limites humaines et devient une source de révélation et peut-être même de rédemption. Ainsi, chez Proust, l'art atteint véritablement à l'ordre de la Grâce, élevant l'expérience humaine au-delà de la contingence quotidienne.

À la recherche du temps perdu, avec son double regard sur le monde et la conscience, représente une œuvre d'une originalité profonde et surprenante. C'est une exploration complexe de l'âme humaine, où le style prismatique de Proust, sa maîtrise de la métaphore, et son utilisation habile de la première personne convergent pour créer une œuvre littéraire intemporelle, dépassant les frontières du temps et de l'espace pour toucher les profondeurs universelles de l'expérience humaine."

## **6-Thèmes principaux**

De la jeune fille tant aimée, PROUST devait écrire un jour : « Albertine n'était plus, comme une pierre autour de laquelle il a neigé, que le centre générateur d'une immense construction. » Le terme est profondément révélateur et témoigne d'une volonté organisatrice et, pour ainsi dire, architecturale : chez PROUST, en effet, la subtilité des analyses n'affaiblit nullement l'ordonnance et la cohésion de l'ensemble, que l'auteur compare lui-même à une cathédrale, « une église où les fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies ». Là encore, l'image est significative, car, si l'œuvre s'élève comme un édifice « merveilleusement étagé jusqu'à l'apothéose finale », elle a pu aussi être comparée à une symphonie, dominée par de grands thèmes, l'amour, la jalousie, la mort, la mémoire, le temps,

qui s'entrelacent, s'éloignent, se rejoignent et auxquels préludent, brèves, légères, des notes qui seront reprises, harmonisées, orchestrées. Mais, musicale ou architecturale, l'unité de l'œuvre apparaît éclatante, organique, « *non pas factice mais vitale* » comme le disait de La Comédie humaine Proust, grand admirateur de Balzac.

La métaphore de la pierre autour de laquelle il a neigé évoque la transformation d'Albertine en un point central fécond, d'où émane une construction intellectuelle monumentale. Cette métaphore, loin d'être anodine, souligne la capacité de Proust à transformer les éléments concrets de sa vie en une œuvre complexe et cohérente. Il neige autour de cette pierre, symbolisant le processus d'accumulation, de dépôt de couches successives qui constituent la trame de l'œuvre.

La comparaison de l'œuvre à une cathédrale révèle la dimension spirituelle et édifiante de l'entreprise proustienne. La recherche du temps perdu devient ainsi une quête initiatique où les lecteurs sont invités à apprendre des vérités et à découvrir des harmonies profondes. Cette vision architecturale suggère que chaque partie de l'œuvre est soigneusement agencée, contribuant à la grandeur et à la majesté de l'ensemble.

Proust, en évoquant la symphonie, met en avant la musicalité de son écriture. Les thèmes récurrents, tels que l'amour, la jalousie, la mort, la mémoire et le temps, sont développés comme des motifs musicaux qui se répètent, se transforment et se combinent pour créer une composition littéraire harmonieuse. Les notes légères qui préludent à ces thèmes majeurs représentent les moments fugaces et délicats qui préparent le terrain pour des développements plus profonds.

Ainsi, que l'on adopte la métaphore architecturale ou musicale, l'unité de l'œuvre de Proust apparaît comme une réalisation éclatante, vivante et organique. Il ne s'agit pas d'une construction artificielle, mais d'une création vitale qui transcende les limites du temps et de l'espace, invitant les lecteurs à plonger dans les profondeurs de l'expérience humaine et à découvrir les secrets de l'âme à travers les harmonies complexes de son écriture.

### **7-À la rencontre des personnages et des mondes dans *A la recherche du temps perdu***

L'œuvre magistrale de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, se distingue par sa capacité inégalée à créer un univers profond et complexe, régi par ses propres lois et baigné d'une lumière singulière. Cette création témoigne à la fois d'une imagination poétique débordante et d'un sens aigu de l'observation.

Au cœur de cette fresque littéraire se trouve la société, explorée avec une minutie héritée de Saint-Simon et La Bruyère. Proust, tout en dépeignant les "caractères et les mœurs de ce

siècle", s'attache à étudier de près la société et la conversation. Contrairement à certains moralistes, Proust n'exprime pas d'indignation envers l'ordre social. Son portrait des milieux mondains, bien que parfois critiqué pour sa frivolité, constitue la toile de fond sur laquelle se déploient les analyses et les scènes cruciales de son œuvre.

Les classes populaires sont relativement absentes, la plupart des personnages évoluant dans la bourgeoisie snob ou l'aristocratie. Proust ne sacrifie cependant pas la profondeur à la superficialité. Selon Paul Valéry, il parvient à entremêler les puissances d'une vie intérieure riche avec l'expression d'une petite société en quête de légèreté, transformant ainsi l'image d'une société en apparence superficielle en une œuvre profonde.

Les individus qui peuplent cet univers proustien sont mémorables, à la fois individuels et représentatifs. Chacun possède une présence inoubliable, avec des caractéristiques distinctes, des rythmes et des langages qui les rendent uniques. Des figures emblématiques comme Tante Léonie, Françoise, Legrandin, Bloch, Norpois, Saint-Loup, Charlus, la duchesse de Guermantes, Odette, Gilberte, et Albertine incarnent la richesse et la diversité des personnalités proustiennes. Les rôles secondaires sont également soigneusement élaborés, contribuant à créer un tableau vivant et nuancé des relations humaines. Dans cet univers, chaque personnage devient une note harmonique contribuant à la symphonie complexe de l'œuvre.

### **8-L'effet de la mémoire**

L'analyse de la psychologie proustienne révèle une profonde compréhension de la nature évolutive du moi. Proust, conscient que le moi n'est pas une entité statique, explore la dynamique de sa transformation perpétuelle. Il reconnaît que la permanence et la durée ne sont garanties à rien, même pas à la douleur, et que seul le passé demeure inaliénable. Cette conception est résumée dans la célèbre idée que les vrais paradis sont ceux que l'on a perdus.

L'élément clé de cette résurrection des paradis perdus réside dans la mémoire involontaire. Proust dépeint cette mémoire comme un domaine disponible, accueillant des apparitions mystérieuses et imprévues. Le simple goût d'un gâteau ou le parfum d'une fleur peut déclencher cette mémoire, permettant la construction d'un "édifice immense du souvenir". Cette idée est magnifiquement illustrée dans l'œuvre, notamment dans la fameuse madeleine qui transporte le narrateur dans le passé.

En se référant explicitement à Chateaubriand, Nerval et Baudelaire dans *Le Temps retrouvé*, Proust célèbre l'influence de ces écrivains sur sa compréhension de la mémoire. Le passage des *Mémoires d'outre-tombe*, où le chant d'une grive fait renaître le domaine paternel, évoque la puissance magique de la mémoire et sa capacité à ressusciter le passé. L'utilisation

du terme "élective" entre Combourg et Combray suggère une affinité profonde et choisie entre ces deux réalités, soulignant la manière dont la mémoire opère sélectivement.

La référence aux *Fleurs du mal*, en particulier au poème *Le Parfum*, renforce l'idée du charme profond et magique de la mémoire. Proust, tout comme Baudelaire, reconnaît le pouvoir enivrant de la mémoire qui restaure le passé dans le présent. En intégrant ces influences littéraires, Proust transcende la simple analyse psychologique pour atteindre une méditation poétique sur la nature changeante du temps et de la mémoire.

## TD 28

### UN UNIVERS DANS UNE TASSE DE THÉ

*L'œuvre de PROUST, cette immense Recherche du temps perdu, est encadrée tout entière par l'épisode célèbre de la madeleine qui en couronne l'ouverture, et l'approfondissement de cette précieuse expérience psychologique aboutissant au miracle du Temps retrouvé. La répétition fortuite d'impressions analogues, signalées par une joie indicible, permettra à l'auteur de découvrir enfin le secret de cette joie ( cf. p. 277). Ici la révélation n'est encore que partielle, mais déjà la délicatesse pénétrante de l'analyse, aux confins du conscient et de l'inconscient, la solennité de la phrase et son ampleur lyn-que révèlent un thème essentiel. - THÈMES : Enfance. Famille. Moi. Souvenir. Psychologie. Temps.*

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher 1 n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes 10 lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel 2 • D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût 20 du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour 30 un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière 3 • Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer 40 de le faire réapparaître. [ ... ]

*Le narrateur tente donc de remonter à la source de cette joie. Il sent en lui quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever; il éprouve la résistance et entend la rumeur des distances traversées ; il devine que ce qui palpète ainsi au fond de lui, ce doit être l'image, le souvenir visuel lié à cette saveur.*

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine. Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; 60 les formes - et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot - s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir 4• Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé 70 dans le tilleul que me donnait ma tante ( quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce plan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol 80 de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard.

## Questions

1 - Quelle est la signification symbolique de la madeleine dans l'œuvre de Proust, et comment cet élément culinaire devient-il un déclencheur de souvenirs?

2- Comment le narrateur décrit-il le contraste entre l'univers de Combray, centré sur son coucher, et le reste du monde? En quoi cette dichotomie influence-t-elle son expérience?

3- Quel rôle joue le thé et les petites madeleines dans la narration du passage? Comment ces éléments contribuent-ils à l'évocation des souvenirs?

4 - Comment la joie déclenchée par le goût du thé et de la madeleine transforme-t-elle la perception du narrateur à l'égard de la vie et du temps?

5- En quoi ce passage reflète-t-il la profondeur psychologique de l'œuvre de Proust, notamment dans sa recherche du temps perdu? Comment l'analyse des souvenirs est-elle présentée?

6- Comment le narrateur décrit-il le rôle de l'inconscient dans la quête de la vérité sur cette expérience? En quoi la création devient-elle un élément clé dans cette exploration?

7- Comment Proust aborde-t-il la persistance des sensations, en particulier de l'odeur et de la saveur, dans la mémoire humaine? En quoi ces éléments sont-ils comparables à des "âmes" persistantes?

8- Comment le passage illustre-t-il la manière dont les sens, en particulier l'odorat et le goût, peuvent évoquer le passé de manière plus vivace que d'autres éléments?

9- Comment le simple goût d'une madeleine trempée dans le tilleul élargit-il l'expérience du narrateur pour inclure toute une ville et ses environs?

10 - En quoi le processus de remémoration décrit par le narrateur, avec la nécessité de recommencer et de se pencher vers le souvenir, reflète-t-il la complexité de la mémoire humaine?

### **PARFUMS IMPÉRISSABLES**

*La véritable réalité, selon PROUST, ne se forme que dans la mémoire. Aussi le souvenir confère-t-il profondeur et durée à ce qui semblait devoir être le plus périssable, une fleur ou le parfum de cette fleur. MARCEL PROUST aimait les lilas, les bluets et surtout les aubépines que porte au mois de mai, blanches ou roses, « l'arbuste catholique et délicieux ». THÈMES : Nawre. Souvenir. Psychologie. Enfance. Moi. Temps.*

Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle. Sans doute elle progresse en nous insensiblement, et les vérités qui en ont changé pour nous le sens et l'aspect, qui nous ont ouvert de nouveaux chemins, nous en préparions depuis toujours la découverte ; mais c'était sans le savoir; et elles ne datent pour nous que du jour, de la minute où elles nous sont devenues visibles. Les fleurs qui jouaient alors sur l'herbe, l'eau qui 10 passait au soleil, tout le paysage qui environna leur apparition continue à accompagner leur souvenir de son visage inconscient ou distrait; et certes, quand ils étaient longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant qui rêvait - comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule, - ce coin de nature, ce bout de jardin n'eussent pu penser que ce serait grâce à lui qu'ils seraient appelés à survivre en leurs particularités les plus éphémères ; et pourtant ce parfum d'aubépine qui butine le long de la haie où les églantiers le remplaceront bientôt, un bruit de pas sans écho sur le gravier d'une allée, une bulle formée contre une plante aquatique par l'eau de la rivière et qui crève aussitôt, mon exaltation 20 les a portés et a réussi à leur faire traverser tant d'années successives,

tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent et le souvenir de ceux qui les foulèrent. Parfois ce morceau de paysage amené ainsi jusqu'à aujourd'hui se détache si isolé de tout, qu'il flotte incertain dans ma pensée comme une Délos fleurie 1, sans que je puisse dire de quel pays, de quel temps - peut-être tout simplement de quel rêve - il vient. Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. C'est parce que je croyais aux choses, aux êtres, tandis que je les parcourais, que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait connaître sont les seuls que je prenne encore au sérieux et qui me donnent encore de la joie. Soit que la foi qui crée soit tarie en moi 3, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs. Le côté de Méséglise avec ses lilas, ses aubépines, ses bluets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtards, ses nymphéas

et ses boutons d'or, ont constitué à tout jamais pour moi la figure des pays où j'aimerais vivre, où j'exige avant tout qu'on puisse aller à la pêche, se promener en canot, voir des ruines de fortifications gothiques et trouver au milieu des blés, 40 ainsi qu'était Saint-André-des-Champs, une église monumentale, rustique et dorée comme une meule ; et les bluets, les aubépines, les pommiers qu'il m'arrive, quand je voyage, de rencontrer encore dans les champs, parce qu'ils sont situés à la même profondeur, au niveau de mon passé, sont immédiatement en communication avec mon cœur. Et pourtant, parce qu'il y a quelque chose d'individuel dans les lieux, quand me saisit le désir de revoir le côté de Guermantes, on ne le satisferait pas en me menant au bord d'une rivière où il y aurait d'aussi beaux, de plus beaux nymphéas que dans la Vivonne, pas plus que le soir en rentrant - à l'heure où s'éveillait en moi cette angoisse qui plus tard émigre dans 50 l'amour, et peut devenir à jamais inséparable de lui - je n'aurais souhaité que vînt me dire bonsoir une mère plus belle et plus intelligente que la mienne 4• Non; de même que ce qu'il me fallait pour que je puisse m'endormir heureux, avec cette paix sans trouble qu'aucune maîtresse n'a pu me donner depuis, puisqu'on doute d'elles encore au moment où on croit en elles et qu'on ne possède jamais leur cœur comme je recevais dans un baiser celui de ma mère, tout entier, sans la réserve d'une arrière-pensée, sans le reliquat d'une intention qui ne fût pas pour moi - c'est que ce fût-elle, c'est qu'elle inclinât vers moi ce visage où il y avait au-dessous de l'œil quelque chose qui était, paraît-il, un défaut, et 60 que j'aimais à l'égal du reste ; de même ce que je veux revoir, c'est le côté de Guermantes que j'ai connu, avec la ferme qui est un peu éloignée des deux suivantes serrées l'une contre l'autre, à l'entrée de l'allée des chênes; ce sont ces prairies où, quand le soleil les rend réfléchissantes comme une mare, se dessinent les feuilles des pommiers, c'est ce paysage dont parfois, la nuit dans mes rêves, l'individualité m'étreint avec une puissance presque fantastique et que je ne peux plus retrouver au réveil. Sans doute pour avoir à jamais indissolublement uni en moi des impressions différentes, rien que parce qu'ils me les avaient fait éprouver en même temps, le côté de Méséglise ou le côté de Guermantes m'ont exposé, pour 70 l'avenir, à bien des déceptions et même à bien des fautes. Car souvent j'ai voulu revoir une personne sans discerner que c'était simplement parce qu'elle me rappelait une haie d'aubépines, et j'ai été induit à croire, à faire croire à un regain d'affection, par un simple désir de voyage. Mais par là même aussi, et en restant présents en celles de mes impressions d'aujourd'hui auxquelles ils peuvent se relier, ils leur donnent des assises, de la profondeur, une dimension de plus qu'aux autres 5• Ils leur ajoutent aussi un charme, une signification qui n'est que pour moi. Quand par les soirs d'été le ciel harmonieux gronde comme une bête fauve et que chacun boude l'orage, c'est au côté de Méséglise que je dois de rester seul en son extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l'odeur d'invisibles et persistants lilas.

Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard.

## Questions

1- Comment le narrateur associe-t-il les côtés de Méséglise et de Guermantes à la vie intellectuelle? En quoi ces lieux deviennent-ils des cadres pour les événements de sa vie intellectuelle?

2- Comment Proust utilise-t-il les éléments naturels, tels que les lilas, les aubépines, et les nymphéas, pour évoquer des souvenirs profonds du narrateur? En quoi ces éléments deviennent-ils des symboles de la mémoire?

3- Comment l'auteur explique-t-il la persistance d'impressions spécifiques, comme les lilas et les aubépines, dans la mémoire du narrateur malgré le passage du temps?

4- Selon le passage, quel rôle la foi et la réalité jouent-elles dans la perception du narrateur envers les lieux et les souvenirs associés à Méséglise et Guermantes?

5- Comment le narrateur souligne-t-il l'importance de l'individualité des lieux dans son attachement à Méséglise et Guermantes? En quoi cette individualité contribue-t-elle à la richesse de ses souvenirs?

6- En quoi les souvenirs liés à Méséglise et Guermantes sont-ils connectés à la vie émotionnelle du narrateur? Comment ces souvenirs influent-ils sur ses émotions présentes?

7- Comment le narrateur associe-t-il le désir de revoir une personne au désir de voyage, et en quoi cela peut-il conduire à des déceptions ou des malentendus?

8- Comment les côtés de Méséglise et Guermantes ajoutent-ils des dimensions et de la profondeur aux impressions actuelles du narrateur? En quoi ces lieux anciens enrichissent-ils ses expériences présentes?

9- En quoi Proust utilise-t-il la métaphore de la mémoire comme une "terre résistante" sur laquelle le narrateur s'appuie encore? Qu'est-ce que cela suggère sur la stabilité de certaines impressions dans la mémoire?

10- Comment les souvenirs liés à Méséglise et Guermantes ajoutent-ils un charme et une signification personnelle qui n'est que pour le narrateur? En quoi ces souvenirs sont-ils uniques et intimes?

## Conclusion

L'étude des textes de civilisation de la période 1900-1918 dépasse de loin le cadre restreint d'un simple parcours académique : elle s'apparente à une véritable traversée historique et culturelle, une immersion dans l'âme vibrante de la France au seuil du XX<sup>e</sup> siècle. Cette période, à la fois foisonnante et tourmentée, constitue un moment charnière où s'entrecroisent des bouleversements politiques, sociaux et culturels d'une rare intensité. S'y déploient les incertitudes d'un monde ancien en train de vaciller, mais aussi l'élan novateur d'une modernité en gestation.

Entre 1900 et 1918, la société française est secouée par des tensions contradictoires : l'optimisme scientifique et industriel hérité du XIX<sup>e</sup> siècle se heurte à une angoisse diffuse face aux menaces de guerre et aux fractures sociales. Les arts et les lettres s'ouvrent à des expérimentations radicales — du cubisme à la poésie symboliste et surréaliste naissante — tandis que la pensée politique et philosophique interroge les fondements mêmes de la civilisation européenne. Les textes étudiés dans ce cours, qu'ils soient littéraires, philosophiques ou politiques, apparaissent dès lors comme des archives sensibles de leur temps. Ils ne sont pas de simples productions intellectuelles : ils incarnent les réactions, les doutes, les élans et les résistances d'auteurs confrontés à un basculement historique majeur, dont le point culminant fut la Première Guerre mondiale.

L'ambition pédagogique de ce cours ne réside donc pas uniquement dans la lecture et la compréhension de ces textes. Elle consiste à éveiller chez les étudiants une capacité d'analyse critique et transversale, leur permettant de mettre en dialogue des idées issues de disciplines variées — littérature, philosophie, histoire, sciences ou arts. Cette approche pluridisciplinaire favorise une vision globale et nuancée, qui aide à appréhender la complexité d'une époque où chaque domaine de la pensée semble dialoguer avec les autres dans une effervescence créatrice et parfois conflictuelle.

Cependant, un tel apprentissage suppose des bases solides. Le cours s'appuie sur les acquis linguistiques, culturels et méthodologiques construits au cours des années antérieures. Il exige une maîtrise suffisante de la langue française et de son contexte civilisationnel afin de pouvoir aborder les textes dans leur richesse stylistique et conceptuelle. L'évaluation, conçue comme un processus continu et progressif, combine des exercices individuels (devoirs écrits, lectures critiques), des travaux collectifs (présentations, débats, analyses partagées) et des examens finaux, garantissant ainsi une progression régulière et une consolidation des savoirs.

En définitive, ce cours ne se limite pas à une rétrospective historique. Il est une véritable invitation à explorer les arcanes d'une époque qui a façonné la France moderne et influencé durablement le destin du monde occidental. Comprendre comment les écrivains, penseurs et artistes ont réagi aux défis de leur temps, c'est aussi cultiver une intelligence du passé capable d'éclairer notre présent. Car les questionnements qui traversent la période 1900-1918 — la place de l'individu face aux bouleversements collectifs, les rapports entre progrès technique et crise spirituelle, ou encore les tensions entre tradition et modernité — résonnent encore avec une acuité singulière dans notre monde contemporain.

Ainsi, ce cours constitue bien plus qu'une initiation à la civilisation française du début du XX<sup>e</sup> siècle : il est une passerelle entre mémoire et réflexion critique, un outil de formation intellectuelle et humaine. En plaçant les étudiants au cœur d'un dialogue vivant avec le passé, il les prépare à devenir des lecteurs attentifs, des penseurs rigoureux et, plus largement, des acteurs conscients et éclairés du monde d'aujourd'hui.

**Références bibliographiques**

- ADAM, Antoine *et al.* *La littérature française. Tome 2.* Paris : Larousse, 1965.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Guillaume Apollinaire à Georgette Catelain*, 8 février 1916. Paris : *Bibliothèque historique de la ville de Paris*, fonds Adéma, 1916.
- Architecture parisienne de la Belle Epoque. Consulté le 4/11/2023. Disponible sur <https://www.hisour.com/fr/paris-architecture-of-the-belle-epoque-31747/>
- <https://www.babelio.com/auteur/Vincent-van-Gogh/9391/citations>. Consulté le 8/11/2023.
- BEHAR, Henri. *La Dramaturgie d'Alfred Jarry.* Paris : Honoré Champion, 2003.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences.* Paris : Presse universitaires, 1969.
- BERTON, Jean-Claude. *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle, Profil histoire littéraire.* Paris : Hatier, 1983.
- BORNECQUE, Pierre. *Le Théâtre de Georges Courteline.* Paris : Nizet, 1968.
- CONTENTIN-REY, Ghislaine. *Les grandes étapes de la civilisation française.* Paris : BORDAS, 1991.
- CEZANNE, Paul. *La peinture couillarde,* Paris : Mille et une nuit, 2006.
- COURTELINE. Interview à G. Courteline. «Événement», 28 avril 1893. Cité in. Mazzocchi Doglio Mariangela, Courteline peintre de la médiocrité humaine. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, n°43. pp. 183-200; doi : <https://doi.org/10.3406/caief.1991.1761> [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1991\\_num\\_43\\_1\\_1761](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1991_num_43_1_1761). Consulté le 20/11/2023)
- CLAUDEL, Paul. *Mémoires improvisés.* Paris : Gallimard, « Idées », 1969.
- DENIS, Maurice « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », in *L'Occident*, mai 1909. Réédité dans Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories.*
- DENOËL, Jean-François *et al.* *Histoires de béton armé. Patrimoine, durabilité et innovations.* Crématorium Hofheide à Holsbeek (Aarschot) : Coussée & Goris, 2013,

- *Dictionnaire de l'histoire de France*. BNF, Bibliothèque nationale de France, Paris : Gallican, 2005.
- DUBOR, Françoise. « Le théâtre de Claudel : création vivante d'un répertoire. » *L'Annuaire théâtral*. Numéro 53-54, printemps–automne 2013, p. 187–200. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2013-n53-54-annuaire01922/1031161ar/>. Consulté le 16/11/2023.)
- (<http://evene.lefigaro.fr/citations/guillaume-apollinaire>. Consulté le 16/11/2023).
- FEYDEAU, Georges. *De la paresse à la gloire : comment je suis devenu vaudevilliste*, *Le Matin*, 15 mars 1908) En ligne : <https://media.cultureasy.com/personnalite/biographie/feydeau-roi-du-vaudeville/>. Consulté le 20/11/2023).
- JEANNERET, Omédée et OZBNFANT, Charles-Edouard. *La peinture moderne*. Paris : Georges Crès & Co, 1925.
- KRACAUER. Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. Paris : Grasset, 1937.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *XX e SIECLE*. Paris : BORDAS, 1988.
- LEJEUNE, Dominique. *La France de la Belle Époque. 1896-1914*, Paris : Armand Colin, collection « Coursus », 1991.
- LE THÈME DE LA GUERRE DANS LA MUSIQUE. Disponible en ligne sur : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/contexte-le-theme-de-la-guerre-dans-la-musique.aspx>. Consulté le : 10/11/2023)
- MARTIN-NEUTE, Émilie. « Au lendemain de Sedan, la fin de la peinture de guerre ? » *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*. En ligne : <https://journals.openedition.org/cdlm/6234>. Consulté le 07/11/2023).
- PEGUY, Charles. *L'argent*, Paris : Gallimard, 1923.
- PERCHERON, Bénédicte. “ Claude Debussy, musicien français ” : les années de guerre d'un compositeur. En ligne : <https://hal.science/hal-01403762/document>. Consulté le 10/11/2023)
- POMPON cité in : Anne Doridou-Heim. *L'Ours blanc de Pompon, 100 ans et pas une ride !* Publié le 08 décembre 2022, disponible en ligne sur l'adresse : <https://www.gazette-drouot.com/article/l-ours-blanc-de-pompon-100-ans-et-pas-une-ride-C2-A0->

