

Conférence de M. Gérard GENGEMBRE, professeur à l'université de Caen
Académie de Versailles le 6 novembre 2000

Un mouvement ou un phénomène littéraire et culturel

Le XIX^e siècle

La notion de mouvement est une notion difficile à cerner parce qu'elle se trouve au cœur de plusieurs ensembles et qu'on ne peut évidemment pas établir une doxa.

Face à un public scolaire – voire étudiant – nous nous heurtons à leur ignorance en matière d'Histoire, tant dans les repères chronologiques que dans les processus historiques, à leur ignorance de l'existence de la fonction et des changements qui ont existé dans les institutions littéraires, à la difficulté à situer l'idée même de mouvement par rapport à ces notions plus ou moins approchées que sont le groupe, la revue, la critique.

Aussi pouvons-nous dire que cette série d'« étiquettes » que peuvent représenter les mouvements sont sujettes à caution, c'est ce que nous tenterons de montrer à travers quelques exemples.

Le romantisme

Quelques remarques sur l'origine du mot :

Au XVIII^e le terme vient de l'anglais sous sa forme adjectivale et qualifie un *paysage*. Cette création lexicale en matière d'esthétique va permettre à Rousseau par exemple de s'en emparer et de la charger d'une notion annexe : *le sentiment né d'un paysage* avec deux directions contradictoires : une tendance vers la mélancolie et une autre vers la tranquillité. Apparaît déjà une notion « à géométrie variable ».

Sous l'influence du mot allemand *der Romantik* l'idée va prendre une connotation de *référence aux temps anciens (Antiquité et temps médiévaux)*.

Une accumulation progressive de significations va s'opérer jusqu'à la fin de l'Empire où l'adjectif a acquis une grande complexité. Il est donc important de savoir *dans quel contexte* le mot est utilisé pour en connaître sa signification voire sa connotation. Car de 1810 environ à 1815, le substantif arrive de manière *péjorative* : il désigne *ce qui vient de l'étranger, marqué d'un esprit fumeux, germanique* s'opposant à la clarté de l'esprit français. Référons nous par exemple au pamphlet *L'antiromantique* en 1815, présentant le *romantique* comme une philosophie du flou, du vague...

Ainsi s'est élaboré le concept de Romantisme, né d'une polémique critique.

Une polémique critique :

Ceux qui s'appellent *romantiques* se veulent en effet *anticlassiques*. Or le mot classique est lui-même ambigu : est « classique » ce qui s'enseigne « dans les classes », c'est le programme enseigné dans les classes de rhétorique des lycées impériaux. La littérature nouvelle doit donc s'en démarquer. C'est encore un effet conjoncturel, un climat de polémique. Se démarquer des classiques est à l'évidence polémique. Car en réalité qu'est-ce qui distingue les poèmes de Lamartine de ceux de Chênedollé, de Gilbert ou de Millevoye, poètes nés à la fin du XVIII^e ? La rupture n'existe pas : leur poésie se fonde déjà sur la notion d'harmonie avec la nature, comme celle de Lamartine.

La critique a donc inventé rétrospectivement cette idée de rupture en déplaçant le climat de polémique sur le terrain de l'esthétique. Cette polémique-là ne viendra que bien après. Telle est la trace de l'idéologie de l'Histoire littéraire.

Si nous reprenons l'exemple du drame romantique, nous retrouvons ce même phénomène. En quoi nos poètes romantiques opèrent-ils une rupture fondamentale ? Ce ne sont pas les Romantiques qui inventent le traitement de l'Histoire au théâtre. La tragédie historique existe depuis le XVIII^e, avec Voltaire par exemple, cherchant à laïciser la notion de fatalité, à représenter une fatalité historique et non plus une

fatalité transcendante. Nous assistons déjà au XVIII^e à une historicisation de la tragédie. Or la tragédie va entrer en concurrence avec la notion de drame.

Les genres se sont réorganisés d'une manière bien antérieure à celle que la critique a organisée dans les diverses scissions historiques. Dans les années 1805-1815, les grands hommes du théâtre sont Raynouart avec *Les Templiers* (1805) ou Népomucène Lemercier avec *Christophe Colomb* (1809), au cours de la représentation de qui on se battit pour un alexandrin, bataille qui se solda même par un mort. Vingt ans avant la bataille d'*Hernani* !

Les questions qu'un écrivain se pose lorsqu'il veut représenter l'Histoire – qu'est-ce que *représenter* l'Histoire ? quelle figure doit être le héros ? – sont déjà posées dès la fin du XVIII^e et le répertoire de la Comédie Française contient des pièces de ce type. À vingt ans, Victor Hugo ou Alexandre Dumas ont ces pièces là comme théâtre de référence, il suffit de lire les *Mémoires* d'Alexandre Dumas pour s'en rendre compte. Écrire un drame romantique c'est écrire dans la continuité d'une forme théâtrale reconnue. La polémique est ailleurs !

Car la bataille d'*Hernani* a bien eu lieu ! Pourquoi donc cette bataille ?

Les auteurs romantiques ont fait de l'écriture théâtrale une véritable machine de guerre. Ils ont eux-mêmes qualifié leur théâtre d'écriture révolutionnaire. Dans les années 1820 s'est développée une polémique littéraire et le théâtre étant la forme la plus publique de la littérature, il va servir à lancer la polémique. Dès *Racine et Shakespeare* se lit la montée des enjeux et la façon dont se constitue un ensemble de notions polémiques. Eux-mêmes affirment que « romantique » est synonyme de « jeunesse » donc synonyme de « modernité ». On pourrait donner pour preuve a contrario que s'ils avaient vraiment voulu révolutionner le théâtre, ils auraient abandonné le vers. Or garder l'alexandrin c'est rester dans la continuité du vers classique. Et si Victor Hugo choisit de jouer à la Comédie Française une pièce en prose, il va jouer une pièce en vers au Théâtre de la Porte Saint Martin !

Et cette bataille d'*Hernani* a bel et bien été réinventée, réécrite par la critique et par Théophile Gautier en particulier dans un récit que l'Histoire littéraire reprendra à son compte. Car cette bataille fut un véritable coup monté avec nombre de détails que Gautier n'a pas introduits dans son récit puisque son propos était de transformer un « coup politique » en une polémique littéraire.

En 1820, les Romantiques s'opposent à une idéologie dominante, venant de l'Empire ; puis vers 1829, ils vont basculer vers la gauche libérale. Ce que nous pouvons lire dans l'évolution de la figure de Napoléon dans les œuvres de Victor Hugo, basculement que l'on remarque entre son poème « À la colonne de la place Vendôme » en 1827 dans les *Odes* et le poème « À la colonne » dans *Chants du crépuscule* en 1830.

Mais le Romantisme va devenir « littérature officielle » en 1830, c'est donc dans ses marges que va devoir se faire la contestation. Et de jeunes poètes – dont le nom a plus ou moins disparu – jouent sur les ruptures métriques - où se reconnaît déjà la naissance du poème en prose – s'opposant au romantisme triomphant, devenu littérature officielle. Nous retrouvons donc à l'intérieur même du Romantisme le renouvellement de la polémique : s'y retrouvent les « petits romantiques », les « romantiques frénétiques » ou encore Gérard de Nerval avec son groupe du Doyenné.

Un exemple de contestation : Balzac

Balzac va mettre en place une forme de contestation dans son roman *Le Lys dans la Vallée* avec une dénonciation du romantisme devenu un ensemble de poncifs. Ce roman - d'une grande perversité – est une dénonciation de l'illusion romantique et annonce l'ironie flaubertienne.

De l'importance de la presse à travers l'exemple de Balzac

C'est dans les journaux que Balzac a fait ses gammes de romancier en pratiquant tous les genres de roman et c'est lui qui va lancer, comme signe de ralliement - car on « fabrique » de la notion littéraire -, cette expression qui deviendra un véritable slogan : l'école du désenchantement. On pourra vérifier cette expression dans son roman *La Peau de chagrin*, dans le roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir* ou dans celui de Jules Janin *L'Âne mort et la Femme guillotinée*. Et c'est ainsi que la littérature va trouver son rythme à

coups de slogan car dès 1830 elle ne peut plus échapper au pouvoir de la presse dont Balzac connaît parfaitement les rouages. N'est-ce pas ce qu'il révèle dans son roman *Les Illusions perdues* dans lequel la littérature est devenue un objet de transaction financière, qui montre l'art de faire la critique d'un roman qu'on n'a pas lu !

Il devient donc une nécessité pour un écrivain d'intervenir dans la presse qui n'est plus une activité d'appoint mais bien une activité centrale, ce qui explique l'importance nouvelle des chroniques ; la production littéraire s'en trouve modifiée, inséparable de cette collusion permanente « écrivain / presse / revue », et ce au détriment de la forme de sociabilité littéraire qu'étaient au XVIII^e siècle le salon, le cénacle. Mais c'est aussi grâce aux réseaux plus étendus de la presse que la littérature va pénétrer la province.

Le réalisme

L'école réaliste

En 1850, il existe une école littéraire réaliste dont les théoriciens – Champfleury et Duranty – ne figurent plus guère dans les anthologies ou les manuels. Or nous assistons là à une dérive notionnelle, à une notion idéologiquement marquée qui va avoir des conséquences esthétiques alors qu'elle n'est pas définie au départ sur un plan esthétique. En effet la définition du réalisme que donnent leurs manifestes se limite à une revendication littéraire - la prise en compte de la vie quotidienne comme objet littéraire - sans jamais se réclamer d'un reflet, d'une copie ou d'une transcription du réel.

Dans cette décennie bien délimitée de 1850 à 1860, une école réaliste présente donc les trois critères d'un mouvement :

- Des textes théoriques : leurs manifestes ;
- Un support institutionnel : la revue *Le réaliste* ;
- Une inscription du développement théorique dans des textes littéraires : leurs romans.

Des textes théoriques :

Or en imposant le terme de « réaliste », nous assistons à une « OPA » sur le marché littéraire notionnel. En effet le « réalisme » a déjà trouvé un champ d'application en peinture avec Gustave Courbet. Cette notion existait donc déjà dans la critique d'art et la littérature lui emprunte une définition d'abord esthétique et à forte connotation idéologique.

Nous voyons donc comment s'est opérée une confusion notionnelle idéologique : la mise en fiction de la vie quotidienne associée à une idée de la représentation du réel en vigueur en peinture.

Cette confusion a entraîné une dérive dont s'est emparée la critique ; le terme de réalisme est devenu alors passe-partout et s'est ancré dans la perspective d'une littérature moderne.

Et **Flaubert** va lutter contre cette étiquette de réalisme qu'il interprète, lui, comme *transcription du réel* – ce qu'il refuse puisqu'il se réclame d'une *transfiguration du réel par le style, par l'écriture*.

Différemment les **Goncourt** vont transformer cet étiquetage du réalisme dans le manifeste littéraire que sera la préface de *Germinie Lacerteux*, définissant l'écriture romanesque comme une étude circonstanciée de cas assortie d'une recherche d'une écriture particulière, l'« écriture artiste ».

Cette notion de réalisme est donc l'enjeu d'écrivains qui cherchent à se positionner, à tirer chacun vers leurs préoccupations spécifiques la définition qu'ils voudront bien lui donner. Et cette définition est bien loin de celle qu'avaient donnée Champfleury ou Duranty !

Nous avons là un très bel exemple de circulation conceptuelle menant à une lecture téléologique du roman au XIX^e.

La question du support institutionnel

Un autre critère décisif de l'existence d'un mouvement : avoir un support institutionnel.

Or le groupe des « Soirées de Médan » - que l'on pourrait considérer comme la marque de l'existence de ce courant – est très composite puisque Guy de Maupassant (qui n'a rien avoir avec le groupe des naturalistes) en fait partie. Mais l'appartenance de Guy de Maupassant au groupe de Médan permet de comprendre comment un mouvement se constitue de ce que l'on pourrait appeler « un noyau dur » et un « groupe d'électrons libres ».

Nous trouverons ce même phénomène avec les mouvements poétiques du XIX^e. Il est difficile, voire impossible, à partir de 1880, de distinguer un poète symboliste d'un poète décadent, tant la mobilité est grande dans les groupes et les sous-groupes.

Le naturalisme

Zola et le naturalisme

La question de l'hérédité

La question clé du naturalisme est l'hérédité. Zola y voit le principe le plus cohérent de la création romanesque, car c'est un principe de lecture analogique de l'Histoire et de la Société : ce qui se passe dans le corps se passe dans la société.

Le cycle des Rougon-Macquart reposant sur ce principe de l'hérédité se compose donc de 19 livres + 1. *Le Docteur Pascal* se détache en effet des dix-neuf autres, car c'est le roman de la régénération. Le docteur Pascal est le père d'un nouveau Messie, lavé du péché originel que fut le coup d'état de décembre 1851.

Les dix-neuf premiers romans, eux, se situent sous le second Empire, or rien de ce qui se fait sous le second Empire ne peut fonder quelque chose de pérenne. Le second Empire est frappé de malédiction, depuis le péché originel : le coup d'État du 2 décembre 1851. Le premier roman *La fortune des Rougon* montre la mort de deux adolescents au cours des émeutes qui ont suivi le coup d'État : Sylvère (qui porte la Nature dans son nom) et Miette (Marie). Et le personnage du docteur Pascal qui apparaît dès ce premier roman va être mis à l'écart pour ne vraiment resurgir que dans le dernier. Par lui s'abolit la faute originelle, par lui brûle l'arbre généalogique. Et peu importe car le docteur Pascal a décodé cet arbre, le savoir est de son côté, - tous les résumés des romans précédents se trouvent dans ce dernier roman. Il n'est d'ailleurs pas désigné sous le nom de docteur Rougon mais de docteur Pascal, prénom à connotation religieuse.

Une vision scientifique et morale

Le cycle des Rougon-Macquart devait se poursuivre par le cycle des Évangiles. Il comporte une vision scientifique doublé d'une vision morale, suivant le grand schéma de l'explication chrétienne.

Une construction mythologique

Les Rougon-Macquart sont un ouvrage mythologique, c'est l'époque de la monstruosité, la mine par exemple rappelant inexorablement le monstre du Minotaure. Le coup d'État c'est le viol (du corps France) entraînant irrémédiablement un dysfonctionnement sexuel, un détraquement, une dérive sexuelle. Pensons à Renée dans *La Curée*.

Maupassant

Cette vision scientifique et morale est impossible à trouver chez Maupassant pour qui l'explication est ailleurs que dans la volonté de représenter l'hérédité naturaliste, une hérédité viciée. Chez Maupassant, *Bel Ami* est une réécriture de Balzac, *Une Vie* une réécriture de *Madame Bovary* de Flaubert ! Sa tonalité pessimiste, sa référence à une vision déterministe ne le font pas pour autant appartenir au naturalisme.

Le roman *Pierre et Jean* ne montre pas non plus l'hérédité viciée des naturalistes, dans ce roman, Maupassant pose la question du bâtard, thème littéraire traditionnel car l'enfant illégitime est une véritable question de société depuis qu'en 1816, le divorce n'est plus autorisé. L'enfant adultérin devient alors au XIX^e siècle un « maudit », au même titre que les autres parias que vont institutionnaliser les Romantiques : la femme, les enfants martyrs ou les animaux !

Maupassant donc n'est pas un naturaliste, d'ailleurs peut-être Zola est-il le seul à l'être !

Le positionnement idéologique d'un écrivain est peut-être le facteur déterminant :

Par exemple Balzac entre 1830 et 1850 impose un type d'écriture romanesque qui oblige tout romancier de son temps de se situer par rapport à lui ; il en sera de même pour les contemporains de Zola.

Même processus avec le drame romantique : dans ces années 1830, les représentations de drames romantiques sont inférieures en nombre à toutes les autres, et le mélodrame est le genre dominant. Pourtant si le drame romantique est minoritaire, on ne parle que de lui, il est le genre de référence.

Nous voyons là la domination conjoncturelle de la critique. Les phénomènes littéraires sont fabriqués par des institutions qui interviennent dans le champ de la production.

Cherchons donc toujours à savoir quels sont les modes d'intervention dans les lieux ou les supports parlant littérature qui vont créer les idées du moment ?

Conclusion

Nous avons donc vu comment la notion même de « mouvement littéraire » peut donner lieu à la mise en place d'exemples significatifs montrant que la configuration du champ littéraire se fabrique. La littérature procède de tout un ensemble d'opérations et elle ne peut pas être séparée de ce contexte vivant qu'est la société. Le XIX^e siècle en est un bon exemple. Et nous trouverions la même procédure de mise en place d'un mouvement en étudiant au XX^e siècle celui du surréalisme.

Les provocations des surréalistes ne sont guère plus provocatrices que celles d'après 1830. Il suffit de penser à Gérard de Nerval se promenant avec un homard tenu en laisse ou au gilet rouge de Théophile Gautier. Longtemps présenté comme le summum de la rupture, le surréalisme a pourtant des antécédents.

Quelques indications bibliographiques :

- Histoire de la littérature française, Bordas
- Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, dont les articles sur les mouvements littéraires sont denses et bien pensés
- Quelques études par genre dans la collection U d'Armand Colin

Compte-rendu de Marie-Françoise Leudet