

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 1348978

La problématique littéraire de l'idéal

Siciliano, Rachael Ann, M.A.

Rice University, 1992

U·M·I

**300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106**

RICE UNIVERSITY

LA PROBLEMATIQUE LITTERAIRE DE L'IDEAL

by

RACHAEL ANN SICILIANO

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
MASTER OF ARTS

APPROVED, THESIS
COMMITTEE



Dr. Deborah Nelson, Director,
Professor, French Studies



Dr. Madeleine Alcover, Professor
French Studies



Dr. Sam Carrington, Professor
French Studies

Houston, Texas

April, 1992

ABSTRACT

LA PROBLEMATIQUE LITTERAIRE DE L'IDEAL

by

Rachael Ann Siciliano

In recent years the goal of many artists has changed from the desire to represent the real as perfectly as possible to the quest for non-representation. This change in conceptualization has been explained by certain academics as the result of the modernity's deconstruction of the traditional subject-artist/object-world dichotomy.

Without putting into question this interpretation, I would like to propose a parallel interpretation of the deconstruction of traditional representation in terms of another duality, idealism. I believe that in both cases the active principle is the same: one desires that which perpetually escapes one's grasp; when representing one in vain seeks the perfect imitation of the real; when idealizing, one imagines a perfected vision of the real. This thesis attempts to examine the close relationship between the desire for literary representation and the desire to idealize found in certain works of French literature.

TABLE DES MATIERES

I. Introduction	1
II. Chapitre I: Les Idéaux	5
Qu'est-ce qu'un idéal?	5
Les Formes traditionnelles de l'idéal	6
Pourquoi nous créons des idéaux	11
III. Chapitre II: La Poursuite des idéaux dans la littérature jusqu'au dix-huitième siècle	24
Les Utopies	26
L'Amour idéal	38
Le Héros	46
Les Idéaux littéraires du temps	50
La Théorie littéraire	54
La Problématique littéraire de l'idéal apparaît	65
IV. Chapitre III: La Révolte contre l'idéalisation littéraire au dix-neuvième siècle	68
Le Romantisme	68
Le Réalisme	77
Le Naturalisme	82
La Problématique littéraire de l'idéal demeure	85
V. Chapitre IV: Résolution: l'écriture du vingtième siècle	89
Le Symbolisme	90
Le Nouveau roman	95
VI. Chapitre V: Conclusion	103
VII. Bibliographie	107

The unappeasable longing for an unattainable ideal of happiness - the 'malady of the ideal'- underlies both the most exalted human achievements and the most degrading forms of human folly.¹

INTRODUCTION

Pendant une partie considérable du vingtième siècle, plusieurs artistes occidentaux aussi bien que des critiques, ont observé et participé, à une désintégration progressive de notre conception traditionnelle de la représentation. Depuis longtemps, on croyait pour la plupart, que chaque représentation était l'expression du désir d'imiter le réel de la façon la plus parfaite que possible. Mais de nos jours, il semble qu'il y ait un certain désintérêt pour l'imitation du réel. Par exemple, en ce qui concerne les arts plastiques, à une époque c'était avant tout l'imitation parfaite du réel qui était désirée. Pourtant dans l'époque moderne on a vu des mouvements comme le cubisme, le surréalisme et l'art abstrait s'imposaient. De la même façon, nous avons vu que la musique de Bach et de Mozart, une musique fortement structurée et méthodique et ainsi agréable ou tangible, a donné place à la musique non-structurée et diatonique des compositeurs comme

¹ Paul Barrows, trans., *The Ego Ideal* by Janine Chasseguet-Smirgel (London: Free Association Books, 1985) x.

Schoenberg. Dans l'architecture autrefois dominée par les lois de la structure et de l'ordre, on trouve plusieurs architectes qui se penchent maintenant vers la théorie déconstructionnaliste.

Les critiques s'accordent pour dire que ce changement de conceptualisation s'explique de la manière suivante. Jusqu'à ces derniers temps, le rôle fondamental de l'artiste était d'agir comme le sujet qui observe, classifie, et représente le monde-objet autour de lui, aussi précisément que possible. Récemment par contre, on s'est rendu compte que d'une part cet acte de la représentation était un acte inaccessible puisque l'homme ne peut jamais représenter un objet en son entier. D'autre part, cette représentation entrave la productivité vu que, dans ce système représentatif, l'homme se situe au centre du monde, et ainsi il s'empêche de se prendre pour une partie intégrale d'un monde plus complexe. Comme Foucault l'atteste dans son livre *Les Mots et les choses*, dans l'époque moderne nous ne situons plus l'homme au centre de l'existence au tour de qui tout tourne, sans forme, avant que l'homme ne le définisse. Par contre en participant à la dissolution du sujet/objet on a créé un nouvel espace pour la pensée.

L'homme avait été une figure entre deux modes d'être du langage; ou plutôt, il ne s'est constitué que dans le temps où le langage, après avoir été logé à l'intérieur de la représentation et comme dissous en elle, ne s'en est libéré qu'en se morcelant: l'homme a composé sa figure dans les interstices d'un langage en fragments. Bien sûr, ce ne sont pas là des affirmations, tout au plus des questions auxquelles il n'est pas possible de répondre; il faut les laisser en suspens là où elles se posent en

sachant seulement que la possibilité de les poser ouvre sans doute sur une pensée future.²

Ce changement dans la construction se manifeste clairement dans une autre discipline, celle de la représentation littéraire. Au vingtième siècle on ne trouve plus de théâtre classique dominé par les règles imposantes de la vraisemblance et des trois unités, ni de réalisme ou de naturalisme obsédés par la description fidèle du réel. C'est pour certains la littérature non-représentative du surréalisme, du symbolisme voire celle du nouveau roman, qui s'impose. Et encore une fois les auteurs comme Saussure ou Derrida attribuent ce changement à la déconstruction de la dichotomie entre le sujet et l'objet. Ils expliquent ceci en termes du signifier (le langage, les mots, etc.) et signifiant (le "réel") en disant que ces deux opposés ne peuvent jamais coïncider.

Sans vouloir mettre en cause cette interprétation qui affirme que cette nouvelle littérature résulte de la déconstruction de la représentation binaire ou dualiste, j'aimerais présenter une interprétation parallèle qui analyse le problème en termes d'un autre concept qui fait l'objet de la dualité- l'idéalisme. D'après mon interprétation, le principe de base de la représentation et de l'idéalisme est la dualité de désirer ce qui échappe perpétuellement à notre portée. Dans la représentation par exemple, on veut imiter parfaitement le réel mais on échoue à chaque reprise. Dans l'idéalisme on poursuit une conceptualisation parfaite du réel qui pourtant ne peut jamais exister dans la réalité.

Afin de démontrer la relation étroite entre la représentation littéraire et le processus de l'idéalisation, je dois d'abord fournir une définition de

² Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966) 397-398.

l'idéalisme et ensuite expliquer son importance dans le monde occidental. Enfin, je suivrai la trajectoire de l'idéalisme dans de nombreux ouvrages de la littérature française.

Je voudrais donc proposer une manière par laquelle on pourrait interpréter la littérature et quelques changements qu'elle a subis, en termes du besoin occidental des idéaux. Ce mémoire, bien entendu, offre simplement une interprétation générale qui s'applique à certains textes. Pourtant, même si j'insiste sur cette interprétation par souci de convaincre, je ne prétends pas dire qu'elle s'applique à chaque oeuvre, ou à chaque mouvement littéraire.

CHAPITRE I: LES IDEAUX

QU'EST-CE QU'UN IDÉAL?

En premier lieu, il convient de définir clairement ce que c'est qu'un idéal. D'après des exemples que j'ai examinés des idéaux dans le monde occidental, je soutiens qu'un idéal a deux principes fondamentaux. Premièrement, un idéal est n'importe quelle construction qui promet *de démolir des polarités* qui se manifestent dans la vie d'un homme. Ces polarités prennent des formes variées telles que la vie/ la mort, l'homme/ la femme, le sujet/l'objet etc. Par conséquent, un idéal nous livre à un état d'unité, --deux éléments à l'unisson parfait-- de totalité, --plusieurs éléments en harmonie-- ou d'origine, --un seul élément unifié avec soi. Deuxièmement, un idéal est par nature *inaccessible*: quel que soit le pouvoir attirant qu'un idéal possède, nous ne pouvons jamais l'atteindre et l'idéal reste une promesse rompue. Comme le langage qui ne peut jamais représenter parfaitement le réel, un idéal préserve la distance entre nous et ce avec quoi il a promis de nous unifier.

Ainsi un idéal consiste en n'importe quel système binaire dans lequel les deux parties sont unifiées dans l'espace de l'idéal, mais restent séparées dans l'espace du réel.

LES FORMES TRADITIONNELLES DE L'IDÉAL

Afin de mieux comprendre cette définition de l'idéal que j'ai fournie, il suffit d'analyser les formes générales des idéaux qui apparaissent dans la culture occidentale. En général, ces idéaux sont ou projetés ou rétrospectifs ("if we reject the present we must choose between the past and the future, between an Arcadian retrospect and a Utopian prospect"³) et peuvent être classés dans les trois catégories du lieu, des personnes et du temps. Examinons d'abord l'idéal projeté du lieu qui se manifeste dans le concept de l'utopie. Dans la conception philosophique des utopies, tous les caractères centraux⁴ tournent autour de l'anéantissement des conflits. Tout d'abord, une utopie est définie par son insularité qui "répond au besoin de préserver une communauté de la corruption extérieure et d'offrir un monde clos."⁵ L'insularité donc permet une évasion du conflit potentiel avec le monde extérieur. Un deuxième caractère clé c'est la régularité, symbole encore du manque de conflit: on ne tombe jamais malade, on n'a jamais de crises, il fait toujours beau, etc. Ensuite dans les utopies on trouve traditionnellement une "uniformité sociale,"⁶ car sans inégalité,

³ Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance* (Bloomington: Indiana University Press, 1969) 8.

⁴ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part* (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1975) 19. Dans ce chapitre intitulée "Les caractères généraux du genre utopique," Trousson mentionne aussi "le mépris de l'or et de l'argent," "l'économie fermée," "le dirigisme," et "la pédagogie."

⁵ Trousson, 20.

⁶ Trousson, 22.

source des conflits, les citoyens n'ont pas de quoi se disputer. Le but c'est évidemment de créer une totalité, un "bonheur collectif"⁷ dans lequel on aurait "une transparence où chacun serait un miroir: tous se reflètent et se renvoient mille fois leur propre image heureuse, unanime et sans faille."⁸ Dans le monde utopique où tous les éléments fonctionnent parfaitement ensemble, le conflit n'a pas de place.

Mais une utopie est-elle "accessible"? Le mot "utopie" lui-même est un néologisme de Thomas More qui veut dire "«pas de lieu» ou «aucun lieu» ou encore plus clairement «le lieu qui n'existe pas»."⁹ La société utopique donc reste une création imaginaire.

Si nous passons maintenant à la forme rétrospective de l'idéal du lieu nous trouverons le paradis. Comme l'utopie, le paradis est défini par un espace clos où ne s'engendre aucun conflit. Dans la conception biblique du paradis, tous les besoins physiques d'Adam sont satisfaits par le jardin abondant. Spirituellement, il est près de son Dieu et il a toutes ses faveurs. Afin de satisfaire au besoin de la camaraderie humaine, Dieu lui donne Eve. Il n'a ni le moindre désir ni le moindre besoin qui ne soient pas satisfaits.

Manifestement, l'état de l'Eden ne dure pas longtemps, et on peut même constater que l'inaccessibilité du jardin y est inscrite dès le début. D'abord, Adam semble éprouver constamment des désirs et des besoins. Dans ce monde parfait, Adam souffre de la solitude. Ensuite, la présence de l'arbre du savoir, qui lui est interdit, implique un conflit: non-autorisé à

⁷ Trousson, 23.

⁸ Trousson, 23.

⁹ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé* (Paris: Editions Gallimard, 1972) 20.

aboutir à l'arbre, Adam par conséquent en est séparé; en étant séparé il le désire; désirant ce qui est hors de sa portée, il détruit sa béatitude dans le jardin. Au moment même où il tâte de la pomme désirée, dans l'attente du plaisir énorme qu'elle lui apportera, il est jeté hors du paradis et son idéal est brisé.

La deuxième forme de l'idéal est l'idéal des gens et sa forme projetée est renfermée dans le concept de l'amour idéalisé. Ceci exprime la possibilité de trouver un compagnon parfait qui serait un complément exact, capable de suppléer à vos propres insuffisances, et en même temps de satisfaire à tous vos besoins émotionnels, physiques, et spirituels. L'amour idéal unifie les opposés profonds et éternels, de l'homme et de la femme. Il occasionne en plus l'unification de soi avec l'autre en apportant "a union of subject and object, to create a condition in which perceive and perceived are... identical."¹⁰

Evidemment ce type d'amour n'existe jamais dans le monde réel, car les êtres humains sont trop compliqués pour que chaque élément de leur être puisse jamais être le complément de ceux de quelqu'un d'autre.

L'idéal rétrospectif des gens ou plutôt "introspectif" s'incarne dans la recherche individuelle de soi. Propre à une telle quête est le désir de détruire tous les conflits qui font rage dans la personnalité, comme par exemple, celui entre la raison et l'émotion ou bien entre l'ego et l'id.

Pour obtenir une telle compréhension de soi, il faut anéantir la connaissance --ou en d'autres mots, il faut mourir. C'est paradoxalement

¹⁰ James D. Wilson, *The Romantic Heroic Ideal* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982) 99.

quand on n'existe plus qu'on obtient la paix, mais en effet si on est mort on ne peut pas être conscient de cette paix. Comme chaque idéal, dès que nous croyons qu'il est possible de le posséder, il est déjà hors de notre portée.

Le troisième idéal, l'idéal du temps, trouve sa manifestation projetée dans la quête de l'immortalité. La notion que l'esprit ne mourra jamais sert à détruire plusieurs polarités. D'abord, puisque la barrière entre la vie et la mort décrite par le moment de la mort lui-même n'arrive pas, les deux côtés s'approchent et pour ainsi dire deviennent un. D'ailleurs, il s'ensuit que sans l'acte de mourir, les distinctions temporelles entre le passé et le présent et entre le présent et le futur deviennent confuses et à la limite s'unifient. Après tout, dès que le temps n'est plus "fini", il devient possible de revenir à un certain moment temporel.

Les concepts d'immortalité portent souvent sur le thème de la jeunesse. Il ne suffit pas de vivre éternellement: on doit vivre toujours jeune. Cette jeunesse perpétuelle élimine le conflit entre la jeunesse et la sagesse car on peut être jeune physiquement en même temps qu'on est mûr intellectuellement, et par la suite, entre la santé et l'âge, puisqu'on peut garder la forme en tant que vieillard.

Pourtant, même si dans l'espace idéal du concept de l'immortalité de nombreuses polarités disparaissent, en réalité "we can never attain the future because of the fact that it turns into the present just as soon as we reach it."¹¹ Et, manifestement, l'immortalité reste inaccessible puisque nous mourrons tous.

¹¹ Levin, 188.

L'idéal rétrospectif du temps se concrétise dans diverses envies nostalgiques, telle que la recherche du temps perdu, et la croyance à l'âge d'or d'une civilisation. Chacune est engendrée par l'imagination qui fonctionne en conjonction avec la mémoire en réinventant un passé dans lequel la vie était préférable à ce qu'elle avait été en réalité. En effet Vladimir Jankélévitch observe que "du passé il nous reste justement un simple souvenir; vestige et symbole idéal du présent, image fantomatique et vaporeuse, inscrite en surimpression sur le réel perçu."¹² Soutenus par nos imaginations, nous exagérons et insistons sur certains éléments agréables d'une telle façon que dans la construction finale il ne reste plus d'éléments qui sont en conflit. Prenons le cas de celui qui se souvient d'une scène familiale de l'enfance et se concentre sur le souvenir de l'amour familial qui lui a plu, tout en mettant à part les disputes qui existaient. Ou bien, dans une optique plus historique, on pourrait reconstruire le passé de la Grèce ancienne comme si elle avait été une démocratie parfaite, tout en ignorant que les Grecs tenaient à l'esclavage.

Bien que cette vision du passé semble accessible, puisque après tout, elle fait partie de l'histoire, ou bien de la "réalité", évidemment elle ne l'est pas. Nous ne sommes pas seulement incapables de retourner à un temps passé, mais même si nous pouvions le faire, il serait toujours impossible de retourner à un temps "reconstruit" qui n'a jamais vraiment existé.

Avec chacun de ces idéaux, le désir de détruire le conflit qui demeure entre des polarités reste un désir irréalisable et inachevé. Dans la suite de cette thèse on verra que le désir littéraire de représenter la réalité

¹² Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 1974) 26.

lui aussi porte sur le désir de détruire la distance entre une polarité, à savoir la distance entre le langage et la réalité. Comme tout idéal on verra que ce désir restera inachevé.

POURQUOI NOUS CRÉONS DES IDÉAUX

Les idéaux donc jouent un rôle très important dans la société occidentale. Ce qui est important de se demander ici, c'est "pourquoi?" Trois explications sont très convaincantes: d'une part la conceptualisation occidentale du temps; de l'autre l'individualisme occidental; et enfin le désir primordial de rentrer dans l'état idéal du ventre de la mère.

Dans son livre, *L'Irréversible et la nostalgie*, Jankélévitch estime que c'est l'irréversibilité du temps qui pousse les hommes occidentaux à leur besoin de l'idéalisation et en particulier de l'idéalisation nostalgique. Dans la conception occidentale du temps, "le temps est linéaire et fini dans une telle manière que chaque moment est unique et invariable: un moment ne peut jamais ni revenir une deuxième fois ni être revécu."¹³ Jankélévitch remarque également que "chaque moment de notre vie est semelfactif, autrement dit advient une seule fois dans toute l'éternité et plus jamais ne sera."¹⁴ Par conséquent, chaque moment porte en soi les deux éléments

¹³ Mircea Eliade *Aspects du mythe* (Paris: Gallimard, 1963) 83. Eliade fait la même observation quand il discute le développement du concept de la fin du monde dans la tradition judéo-chrétienne: "Le Temps n'est plus le temps circulaire de l'Eternel Retour, mais un Temps linéaire et irréversible... il ne s'agit plus d'une régénération d'une collectivité {ou de la totalité de l'espèce humaine}. Il s'agit d'un Jugement, d'une sélection: seuls les élus vivront dans une éternelle béatitude."

¹⁴ Jankélévitch, 368.

sera."¹⁴ Par conséquent, chaque moment porte en soi les deux éléments opposés du potentiel et de l'achèvement. Comme Jankélévitch l'observe: "chaque instant... est à la fois premier et dernier."¹⁵ Par rapport aux hommes, un moment devient alors "à la fois une marche à la mort et un progrès créateur."¹⁶ Ainsi chaque moment nous offre la possibilité d'accomplir des actes grandioses, au moment même, où il nous rapproche de la finalité de nos vies --de notre mort. C'est comme si chaque moment contenait paradoxalement en soi de l'espoir et du regret.

Si les moments qui composent les événements de la vie d'un homme sont donc irréversibles, en conséquence, l'homme lui-même devient, d'après Jankélévitch, une construction irréversible: "l'homme est tout entier devenir, et n'est que cela: et comme le devenir lui-même est toute irréversibilité: il s'ensuit que l'homme entier, est tout entier l'irréversibilité, l'homme est un irréversible en chair et en os!"¹⁷ Sa vie devient une succession constante de changements invariables. Cette succession temporelle effraie et frustre l'homme de l'Ouest parce que "malgré nos pouvoirs de prévision, elle ne peut jamais être entièrement survolée, ni surplombée, ni surmontée: dans le devenir *en train* de devenir il y a toujours une dimension d'inachèvement qui nous échappe."¹⁸ Même si "l'homme a la pleine initiative et le contrôle du mouvement, d'aucune manière il n'a l'initiative du temps."¹⁹ Aussi il devient l'esclave du temps.

¹⁴ Jankélévitch, 368.

¹⁵ Jankélévitch, 248.

¹⁶ Jankélévitch, 230.

¹⁷ Jankélévitch, 8.

¹⁸ Jankélévitch, 28.

¹⁹ Jankélévitch, 27.

"Le sens de la futurition est la servitude fondamentale imposée à toutes nos manipulations."²⁰

La réponse de l'homme de l'Ouest à son manque de pouvoir en face de l'irréversibilité du temps est de créer des idéaux qui lui promettent de détruire le conflit entre son potentiel et son impuissance, en "arrêtant" le temps d'une manière ou d'une autre.²¹ En d'autres termes, si un moment pouvait être arrêté, afin qu'il ne puisse plus nous mener vers notre destruction finale, tout ce qui resterait de ce moment serait le potentiel. Le conflit serait détruit et le temps deviendrait pour ainsi dire "réversible."

Pour "arrêter" le temps l'homme a besoin d'un idéal qui, ou rend un moment du présent éternel, ou rend un moment du passé accessible. Dans l'immédiat, il lui faut un idéal ouvert sur les possibilités de l'avenir, qui embrasse uniquement le potentiel de sa grandeur tout en mettant à part son manque de contrôle sur son destin. Ainsi l'homme élimine la polarité en ignorant simplement un des éléments.

Jankélévitch analyse cette idéalisation du temps sous trois angles. En premier lieu, il y a l'idéal de courage qu'il définit comme ce qui embrasse la futurition: "souscrire à la futurition... telle est en premier lieu la vocation du *Courage*. Tout nous le dit, les yeux, les mains préhensiles, la démarche: la vocation de l'homme est de faire face; de faire face, c'est-à-dire d'affronter debout l'adversaire et le danger... de regarder devant soi et

²⁰ Jankélévitch, 13.

²¹ Eliade, 109. Il est intéressant de noter que pour les hommes de l'Est la solution "de la douleur de l'existence dans le temps," c'est le 'yoga'. A travers le 'yoga,' "on arrive au commencement du Temps et on rejoint le Non-Temps, l'éternel présent qui a précédé l'expérience temporelle fondée par la première existence humaine déchuée." Une telle conception est possible dans la philosophie orientale car pour eux le temps n'est pas fini.

d'aller de l'avant."²² Le courage représente donc ce qui embrasse le futur et la recherche perpétuelle "des terres inconnues, des impressions inédites et des nouveautés."²³

En deuxième lieu, Jankélévitch affirme que l'idéal de l'amour est également un idéal ouvert sur les possibilités de l'avenir qui est à notre disposition dans notre effort d'"arrêter" le temps. "En tant qu'il se porte vers l'autre spontanément, se perd dans l'autre extatiquement, s'oublie lui-même miraculeusement, l'*Amour* désintéressé est, comme le courage, une manière d'honorer l'irréversible et d'abonder dans le sens de la futurition."²⁴ Cet amour idéal conquiert l'ambiguïté temporelle en détruisant les polarités: "à partir du moment où deux corrélats sont parfaitement interchangeables dans une relation parfaitement bilatérale, l'aller et retour qui les relationne est en dehors du temps; alors on appelle réversibilité un simple mouvement spatial sans événements, sans polarité, sans dépassements indus, sans saillies inégalisantes."²⁵

Enfin, Jankélévitch affirme que l'acte de la création, qui engendre le processus d'embrasser constamment le nouveau, "arrête le temps." En particulier il cite l'improvisation musicale du vingtième siècle comme une forme qui incarne "le perpétuel renouvellement." Cette musique change constamment, ne se limitant jamais à une phrase musicale déjà entendue et possédant "la phobie presque parfois maniaque des redites."²⁶ Notre désir

²² Jankélévitch, 241.

²³ Jankélévitch, 241.

²⁴ Jankélévitch, 243.

²⁵ Jankélévitch, 244.

²⁶ Jankélévitch, 248.

de créer, comme notre courage et notre amour représentent, selon Jankélévitch, des efforts de nier le côté irréversible et tragique de nos vies.

Il y a également une deuxième façon par laquelle l'homme de l'Ouest peut "arrêter" le temps, et c'est en créant un idéal qui permet la possibilité de retrouver un temps qui a déjà existé. Après tout, si nous pouvions renverser le temps, l'élément fini et irréversible disparaîtrait, et encore une fois, tout ce qui resterait, serait le potentiel. Comme Éliade le fait remarquer "l'immortalité ne peut s'obtenir qu'en arrêtant la manifestation, donc le processus de désintégration: il faut marcher contre le courant et retrouver l'unité primordiale."²⁷ Les exemples de l'idéal du retour qu'on trouve sont le rajeunissement instantané dans lequel on regagne la jeunesse, la résurrection dans laquelle on retrouve la vie après la mort, et l'éternel retour dans lequel le temps est perçu comme une construction cyclique et donc réversible.

Une ultime manifestation de l'idéal du retour, qui est déjà suggérée dans la citation d'Éliade, c'est le retour nostalgique aux origines. Le mot "nostalgie" veut dire "le mal du pays." Jankélévitch explique que "pour tous les hommes, c'est la ville natale, celle où fume, à l'ombre du clocher, la cheminée de la maison maternelle."²⁸ Pourtant la nostalgie n'exprime pas simplement le désir de rentrer dans un lieu spécifique, mais plus précisément le désir de revenir au moment de la jeunesse et même de l'enfance. Forcément, "on peut certes dire que la profondeur de la nostalgie est une profondeur biologique et que cette profondeur s'appelle: rupture du

²⁷ Eliade, 109.

²⁸ Jankélévitch, 341.

cordon ombilical, séparation du nouveau-né et de l'organisme maternel, attachement à la mère."²⁹ Ce qui est évident c'est que "l'irréremédiable ce n'est pas que l'exilé ait quitté la terre natale: l'irréremédiable, c'est que l'exilé ait quitté cette terre natale, il y a vingt ans. L'exilé voudrait retrouver non seulement le lieu natal mais le jeune homme qu'il était lui-même autrefois."³⁰

Pourtant, en dernière analyse, tous ces efforts pour renverser le temps ne sont que des "sources de satisfactions illusoires,"³¹ parce qu'au fond nous ne pouvons jamais échapper à la fuite du temps. "Chaque être, à chaque instant, devient par altération un autre que lui-même, et un autre que cet autre, Infinie est l'altérité de tout être, universel le flux insaisissable de la temporalité."³² Même si on pouvait d'une manière ou d'une autre arrêter le temps, on trouverait que "l'objet de la nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est bien plutôt le fait du passé, autrement dit la passéité."³³ Éternellement vaincu par le temps, aucun de nos idéaux ne peut jamais nous procurer une victoire sur le temps.

Jankélévitch aborde l'ensemble de cette idéalisation dans une discussion de l'*Ulysse* d'Homère. Dans sa lutte contre la temporalité, Ulysse hésite constamment entre les idéaux du futur et les idéaux du passé; à la fin de l'histoire c'est le temps qui gagne. D'un côté Ulysse est l'aventurier courageux qui voyage pendant dix ans, l'amant passionné de Circe, et le

²⁹ Jankélévitch, 367.

³⁰ Jankélévitch, 370.

³¹ Jankélévitch, 89.

³² Jankélévitch, 370-1.

³³ Jankélévitch, 357.

créateur de solutions ingénieuses. De l'autre, le but de tout son voyage c'est de rentrer nostalgiquement chez lui. Malheureux à la mer, puisque son pays natal lui manque, il s'aperçoit quand il revient que le bonheur idéal qu'il voulait y trouver s'en est échappé pour se situer dans la mer, d'où précisément il vient. "Ulysse a retrouvé son lieu naturel, son lieu odysséen, et il n'est pas content? Ulysse antique, une fois de retour, n'a plus rien à souhaiter.... exilé le nostalgique regrettait la maison conjugale... rapatrié il regrette surtout les occasions perdues."³⁴ Puisque les idéaux d'Ulysse ne peuvent jamais réussir à vaincre le temps "parce qu'aller et revenir sont en définitive une seule et même chose, parce qu'aller c'est revenir interminablement"³⁵, son voyage est sans fin. Ulysse, comme nous qui essayons incessamment de dompter le temps, "n'en finira jamais d'entrer à Ithaque."³⁶

Une deuxième source de la passion que les hommes de l'Ouest éprouvent pour les idéaux, vient de l'isolement qu'ils éprouvent en tant qu'individus. Dans son livre *The Masks of God: Oriental Mythology*, Joseph Campbell examine les différences entre les religions orientales et occidentales, et il trouve que tandis que l'homme de l'Est croit qu'il appartient intrinsèquement à son monde, l'homme de l'Ouest se définit comme tragiquement séparé du sien. Pour démontrer cette différence Campbell fait une comparaison entre les mythes de la création dans les deux cultures. Dans l'*Upanishad* indien qu'il fournit comme exemple

³⁴ Jankélévitch, 359.

³⁵ Jankélévitch, 367.

³⁶ Jankélévitch, 367.

typique des religions orientales, l'univers a commencé comme rien, à l'exception du "soi" incarné comme l'homme. "C'est moi", a-t-il dit. Ce rien a éprouvé de la peur mais s'est bientôt rendu compte qu'il n'y avait rien à craindre car il était seul. Ayant aperçu sa solitude il a éprouvé du désir, et pour satisfaire ce désir il s'est divisé en deux parties, mâle et femelle. Ensemble les deux parties ont donné naissance à la race humaine. Ensuite, ils se sont métamorphosés en mâle et femelle pour toutes les espèces et ainsi ils ont créé le monde.³⁷

En comparaison avec le livre de la Genèse et le mythe d'Eden Campbell démontre que dans la version orientale il n'est pas question d'une séparation entre l'homme et Dieu.

In the Indian eastern version it is the God himself that divides and becomes not man alone but all creation; so that everything is a manifestation of that single inhabiting divine substance: there is no other; whereas in the Bible, God and man from the beginning, are distinct. Man is made in the image of God indeed ... yet his being is not that of God nor is it one with the universe.³⁸

Il poursuit la comparaison pour expliquer que la "chute" indienne (si on peut vraiment l'appeler ainsi) qui consiste en la simple fragmentation du Dieu est tout à fait différente de la chute biblique qui consiste en une faute, en un événement historique qui sert malheureusement à nous séparer davantage du divin. Tandis que l'expiation ne peut pas vraiment être conceptualisée dans le monde oriental, où Dieu fait déjà partie de tout,

³⁷ Joseph Campbell, *The Masks of God: Oriental Mythology* (New York: The Viking Press, Inc..., 1964) 9-10.

³⁸ Campbell, 10.

l'expiation devient absolument nécessaire pour Adam et pour Eve s'ils veulent jamais être unifiés avec leur Dieu.

Ceci nous amène vers les concepts différents de ce que l'individu devrait faire dans le monde pour essayer de s'unifier avec le divin. Pour l'homme de l'Est, la seule séparation du divin qu'il puisse éprouver est une simple désorientation psychologique de ne pas se rendre compte que lui et son Dieu font partie de la même matière. Ainsi, la façon dans laquelle il s'avance vers son Dieu est de dissoudre "the principle of libidinous delusion,"³⁹ afin qu'il puisse voir qu'il n'y ni ego ni id ni différence quelconque. Campbell démontre cette révélation en termes de l'histoire de Buddha, le héros oriental:

For the Blessed One ... had dissolved within his mind the concept "I" ... and along with it the correlative experience of any "thou" ... in the void of the Immovable Spot... had he so much as thought "I" he would have felt "they," and, beholding the voluptuous daughters of the God who were displaying themselves attractively before him,... he would have been required to control himself. However, there being no "I" present to his mind, there was no "they" there either.⁴⁰

Le Buddha et les filles sont unifiés; le Buddha et l'autre font partie de la même substance; il s'ensuit que le Buddha et son Dieu sont aussi unifiés.

Pour l'homme de l'Ouest, distancé de son Dieu par un événement historique, le chemin de retour entraîne forcément un événement historique-- autrement dit-- sa mort. Alors, dans sa vie terrestre, la

³⁹ Campbell, 18.

⁴⁰ Campbell, 15.

recherche d'une unification avec le monde serait absurde. Par contre pour lui "life as a developed unique individual, is the ideal."⁴¹ Campbell explique:

In the European West, on the other hand, where the fundamental doctrine of the freedom of the will essentially dissociates each individual from every other, as well as from both the will in nature and the will of god, there is placed upon each the responsibility of coming intelligently, out of his own experience and volition, to some sort of relationship with-not identity with or extinction in- the all, the void, the suchness, the absolute.⁴²

Ainsi, l'homme de l'Est, qui participe intrinsèquement dans son monde, doit éteindre son ego afin de pouvoir puiser apprendre son identité avec le divin. L'homme de l'Ouest séparé de son dieu doit alimenter son ego pour pouvoir apprendre sa relation de séparation entre lui, son dieu et son monde.

De la même façon que Jankélévitch nous a expliqué que l'homme occidental éprouve de l'angoisse en face de la séparation temporelle, Campbell nous explique que l'homme de l'ouest souffre profondément en face de sa séparation du divin et du monde. "Those who have identified themselves with the mortal body and its affections will necessarily find that all is painful, since everything--for them-- must end."⁴³

Vivant dans un état d'aliénation complète, l'homme de l'Ouest soulage sa solitude avec l'idéal religieux du paradis, endroit idéal où il

⁴¹ Campbell, 22.

⁴² Campbell, 22.

⁴³ Campbell, 7.

pourrait entrer un jour et dans lequel il pourrait vivre en harmonie parfaite avec son Dieu et son monde.

La troisième explication de notre fascination avec les idéaux, et celle qui est peut-être la plus attirante, est liée au désir primordial de rentrer dans le ventre de la mère. Pour nous tous il y avait un moment de nos vies où nous habitions dans un état idéal sans conflits. Comme enfants dans le ventre de la mère "there is not yet any polarization between internal and external, between subject and object, ego and self."⁴⁴ L'enfant est totalement uni à la mère-créatrice par le cordon ombilical. Le cordon et le sac dans lequel l'enfant vit, offrent toute la nourriture nécessaire à l'enfant. Il n'y a pas de conflit entre les besoins, et la possibilité de les satisfaire. Dans cet état il est même impossible que l'enfant éprouve ou le désir ou la peur, car pour lui il n'y a pas d'"autre." Jusqu'au moment traumatique de la naissance, où tout d'un coup nous prenons conscience de notre séparation avec le monde, nos vies sont parfaites, complètes, et idéales.

Mais avec la naissance, notre "unitary reality"⁴⁵ est soudainement brisée et notre désir de retourner à cet état perdu du ventre commence, suppléé par toute une série d'idéaux imaginaires. On trouve d'abord que nos idéaux nostalgiques semblent porter sur ce désir du ventre. Nous avons déjà cité Jankélévitch qui écrit "On peut certes dire que la profondeur de la nostalgie est une profondeur biologique et que cette profondeur s'appelle rupture du cordon ombilical, séparation du nouveau-né de l'organisme

⁴⁴ Jacoby, 7.

⁴⁵ Myron B. Gubitz, trans., *Longing For Paradise* by Marion Jacoby (Boston: Sigo Press, 1985) 7.

maternel, attachement à la mère."⁴⁶ Jacoby affirme presque la même idée quand il écrit: "nostalgia... is the longing for oneness with the mother in a state of problem free containment, where total harmony, full accord, utter security and consolation reign supreme."⁴⁷ Même Chasseguet-Smirgel écrit que "the pinnacle of human development thus contains within itself the promise of a return to the mother's womb... we are urged forwards by a sense of longing for a wonderful past {for a time when we were our own ideal.}"⁴⁸

Ensuite, l'idéal du paradis trouve aussi sa source dans le désir de retourner au ventre. Jacoby déclare que "the idea of Paradise is linked to the pre-conscious state of infancy in which the ego as the center of human consciousness has not yet been activated."⁴⁹ Comparable au ventre, l'Eden est "a containing world"⁵⁰ qui protège et nourrit Adam. Adam ne peut pas connaître le désir parce que tous ses désirs sont satisfaits. Eve est créée pour satisfaire à son besoin de camaraderie et étant donné qu'elle représente son autre face, elle fait donc, pour ainsi dire, "partie" de lui. Et Adam et Eve eux-mêmes ne sont pas conscients d'une différence sexuelle puisqu'ils ne portent pas de feuille, le symbole de cette connaissance. C'est uniquement par l'arbre du savoir que leur connaissance est activée. "Such knowledge represents the beginning of the ability to differentiate between opposites, the faculty upon which human consciousness is based."⁵¹ Au

⁴⁶ Jankélévitch, 367.

⁴⁷ Jacoby, 7.

⁴⁸ Chasseguet-Smirgel, 27.

⁴⁹ Jacoby, 25.

⁵⁰ Jacoby, 7.

⁵¹ Jacoby, 25.

moment où ils acquièrent la connaissance, ils sont expulsés du jardin, comme l'enfant est "expulsé" du ventre de la mère.

Si on poursuit on trouve que les utopies, et en particulier les utopies primitivistes, représentent d'une certaine façon le désir de retrouver le ventre maternel. Dans les premières étapes des utopies, la nature est souvent nourrissante et insulaire et comme telle, représente l'image du ventre. Les habitants sont toujours innocents et naïfs comme des enfants qui n'ont pas encore pris connaissance du monde de l'extérieur. Ensemble, la "mère" et les "enfants," forment une totalité. Pourtant, à la fin les habitants apprennent la connaissance apportée par le monde de l'extérieur, et ils naissent pour ainsi dire. C'est à ce moment-là que l'utopie est brisée.

Enfin, même l'amour idéal porte sur ce désir de la mère. L'amante est presque toujours décrite pour ses qualités maternelles-- sa beauté, sa douceur et sa nature protectrice. L'amant devient enfantin dans la présence de cette femme-mère. Ils se rencontrent dans un lieu enclos, une chambre ou une alcôve qui par leurs formes, ressemblent à un ventre. Leur amour est caché et doit avant tout rester secret. C'est au moment où l'un d'eux relève le secret au monde de l'extérieur, que leur amour "accouche" pour ainsi dire et se termine soudainement.

L'image du ventre de la mère nous fournit une image frappante de la contradiction angoissante de l'idéalisation. "The paradisaical state cannot be consciously perceived and realized as such. It can exist only so long as it is not consciously perceived or 'known.'"⁵² C'est en effet notre propre connaissance (notre naissance) qui nous rend conscients des idéaux, et cette

⁵² Jacoby, 177-8.

même connaissance nous empêche de ne jamais les connaître; (après être né on ne peut jamais revenir au ventre). Non-conscients nous ne savons pas que nous sommes heureux; connaissants, nous sommes consommés par la conscience de notre bonheur perdu.

Dans les chapitres suivantes on verra que c'est précisément cette contradiction qui est au fond du désir inaccessible de la représentation littéraire. A chaque fois qu'on essaie de représenter le réel, on échoue car une imitation ne peut jamais être "réelle". C'est uniquement quand on laisse tomber le désir de représenter, (quand on n'est plus conscient de l'acte de la représentation ou du processus littéraire) que la littérature devient elle-même réelle.

CHAPITRE II: LA POURSUITE DES IDEAUX DANS LA LITTERATURE JUSQU'AU DIX-NEUVIEME SIECLE

Pour l'homme de l'occident, les idéaux jouent un rôle décisif dans sa construction psychologique. Sans idéaux, il serait exposé sans cesse à son propre isolement profond et à sa propre ruine imminente. On s'attendrait donc à ce que les idéaux se manifestent aussi dans sa façon de représenter le monde. En effet, comme La Bruyère le dit, la conception traditionnelle des divers arts occidentaux entraîne la quête du manque de conflit, et donc, des idéaux : "Il y a dans l'art un point de perfection."¹ Par exemple, l'art visuel concrétisait traditionnellement la recherche de la beauté parfaite qui est l'expression du manque des conflits visuels; dans la musique, on cherchait un manque de conflit des sons afin de pouvoir obtenir l'harmonie parfaite; dans l'architecture on aspirait à trouver la construction parfaite des éléments divers, etc.

Mettons en valeur ici la relation entre la représentation littéraire et les idéaux. D'abord, la littérature elle-même porte sur les mêmes principes que l'idéalisme, puisqu'on pourrait dire que la littérature est une équation qui consiste de deux éléments opposés qui s'efforcent de s'unifier. D'un côté, il y a l'élément de la représentation, ou en d'autres termes le langage, le style le choix des mots, et tout ce qui contribue à un portrait idéalisé, d'un donné. De l'autre, il y a le réel, le donné qui est représenté. La

¹ La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou Les Moeurs de ce siècle* (Paris: Editions Garnier Frères, 1962) 69.

littérature, en mettant ensemble ces deux éléments, semble promettre leur unification. Par exemple, quand un lecteur est vraiment pris par l'histoire d'un roman, il ressent que l'histoire pour ainsi dire est réelle. Pourtant la relation entre la représentation littéraire et le réel, comme les relations idéales entre opposés, préserve leur séparation. Après tout, même si la description du réel semble très vraisemblable elle est une fonction de l'imagination et ne peut jamais être réelle. Ainsi, quand le lecteur laisse tomber le livre, la réalité du monde de tous les jours s'impose. Un élément, la représentation, définit et donc s'impose sur l'autre, la réalité. Les deux éléments donc, la représentation idéale, et le réel qui est représenté, restent toujours séparés. Comme dans le processus de l'idéalisation le conflit entre ces deux éléments demeure. C'est cette promesse d'unification qui n'est pas réalisable et qui est à la base de l'idéalisme et de la représentation littéraire que je vais nommer *la problématique littéraire de l'idéal*.

Si nous examinons l'histoire de la littérature occidentale à travers les siècles, nous pouvons voir comment elle a été poussée par cette problématique jusqu'au point de chercher une résolution. Dans la littérature traditionnelle, ce que je définis assez arbitrairement comme la littérature jusqu'au dix-huitième siècle, on semble favoriser l'aspect représentatif de l'équation littéraire au détriment de l'aspect réel. Si on prend par exemple la littérature du moyen âge, de la renaissance, et même de l'époque classique on trouve un contenu qui porte fortement sur une représentation idéalisée du monde. En outre à l'époque on cherchait le perfectionnement de la forme. Au dix-neuvième siècle, par contraste, on semble préférer l'aspect du réel. Les réalistes et les naturalistes ont essayé

d'imiter scientifiquement le réel. Pourtant, on ne peut jamais représenter le réel d'une façon "complète" car une représentation reste toujours une représentation et ne peut jamais passer au plan du réel. Dans les deux cas, on se concentre sur un aspect de l'équation (la représentation ou le réel) sans pourtant trouver d'unification entre eux. Au vingtième siècle, une nouvelle littérature apparaît qui semble résoudre cette problématique. Dans cette littérature, qui s'appelle l'"écriture," on change l'équation en abandonnant l'aspect du réel. Le but n'est plus d'imiter le réel d'une façon idéalisée, ou de l'imiter d'une façon plus scientifique mais tout simplement d'écrire. La littérature devient la représentation simple qui ne veut rien représenter, qui veut tout simplement être. Par conséquent, la littérature consiste exclusivement en son aspect représentatif. Ainsi la littérature se libère du conflit entre les deux éléments opposés et la problématique littéraire se résout. Comme on l'a déjà vu dans le processus de l'idéalisation, c'est uniquement quand on perd conscience du réel, qu'on ne s'efforce plus d'imiter, que le travail devient réel lui-même: quand on écrit dans le but d'écrire et pas de signifier la littérature devient réelle.

LES UTOPIES

Pour mieux comprendre ce conflit dans la littérature, il faut d'abord montrer comment la littérature traditionnelle (ce que j'appellerai la littérature jusqu'au dix huitième siècle) favorisait le côté représentatif ou idéal de la littérature. En ce qui concerne le contenu, si nous examinons

l'ensemble des oeuvres littéraires de cette époque, nous trouvons des thèmes qui viennent des notions idéales et, comme elles, possèdent une dichotomie. D'abord, beaucoup de thèmes littéraires se concentrent sur la poursuite des idéaux de lieu, de personne et de temps. Nous trouvons plusieurs exemples d'utopies littéraires futuristes et primitivistes. Cette littérature poursuit souvent d'un côté l'amour idéal et de l'autre l'individu parfait, concrétisé dans le héros. Enfin, dans cette période on espérait souvent trouver l'immortalité à travers l'écriture, ou inversement une "fenêtre littéraire," à travers laquelle on pouvait imaginer un passé nostalgique. Mais en même temps, ces thèmes (comme chaque idéal) ne sont pas réalisables; ce que nous trouverons c'est que les thèmes idéaux seront interdits ou dans l'espace littéraire ou simplement dans le fait que comme une construction littéraire, l'idéal reste imaginaire.

Du Moyen Age, jusqu'au dix-huitième siècle, nous trouvons une quantité énorme d'utopies littéraires. Voici plusieurs exemples tirés de la littérature française.² D'abord, dans *La mort d'Arthur* de Mallory, il décrit la totalité utopique de la cour du roi Arthur, remplie de chevaliers nobles et de belles dames. Ce monde fictif a représenté et représente même de nos jours le paradis terrestre. Au seizième siècle, on trouve dans les chapitres 52-58 de *Gargantua* de Rabelais que la devise de la fameuse abbaye de Thélème est: "Fay ce que Vouldras."³ Le résultat en est, nous dit Rabelais, un groupe d'hommes et de femmes si contents qu'ils ne veulent jamais

² C'était bien sûr à cette époque que les plus fameuses utopies littéraires furent écrites. On pense notamment à *L'Utopie* de Thomas More, *La Citta del sole* de Campanella et *New Atlantis* de Francis Bacon.

³ Rabelais, *Oeuvres complètes* (Bruges: Editions Gallimard, 1955) 159.

partir. Montaigne dans ses *Essais*, décrit des cannibales, un groupe de sauvages innocents, qui, n'ayant jamais eu de contact avec le monde occidental, habitent dans une communauté parfaite dont la moralité est, selon Montaigne, beaucoup plus élevée que celle des Européens. Au dix-huitième siècle, dans son *Supplément au voyage de Bougainville*, Diderot nous présente des Otatiens, une tribu primitive dont les membres semblent habiter dans une harmonie parfaite, dû au manque des lois européennes de commerce et de propriété. Les Troglodytes de Montesquieu aussi connaissent une harmonie utopique pendant une période brève de leur évolution. L'homme à l'état de nature de Rousseau, qui a vécu bien avant l'introduction de la civilisation, habite dans un état d'harmonie parfaite avec la nature, qui ressemble à l'état d'Adam au Paradis. Même Candide de Voltaire avant de quitter son lieu de naissance, demeure dans le "paradis terrestre" de Westphalie qui selon lui est "le plus beau et le plus agréable des châteaux possibles."⁴ Finalement, dans *Paul et Virginie* nous trouvons encore une fois un paradis utopique composé des deux enfants et de leurs deux mères qui vivent en harmonie complète dans un pays lointain, situé hors de portée de la société européenne.

Ces exemples d'utopies varient dans leur forme-- quelques-unes sont futuristes et d'autres sont primitivistes-- et selon la façon dont les auteurs abordent les utopies-- quelques-uns semblent croire à la possibilité des mondes qu'ils décrivent, et d'autres semblent s'en moquer. Mais leur abondance doit être reconnue.

⁴ Voltaire, *Dictionnaire philosophique* 14 vols. (Genève: Librairie Droz, 1968) 104-105.

Ce que j'aimerais bien mettre en valeur ici c'est que sur le plan idéal et sur le plan représentatif l'utopie est irréalisable. Dans chacune de ces utopies on retrouve certaines images récurrentes qui peuvent passer pour des images qui représentent la relation entre la mère et l'enfant. On verra que ce sont ces mêmes images douces qui impliqueront la destruction de ces utopies. Ces images apparaissent à la lecture de trois oeuvres, à savoir *Les cannibales* de Montaigne, *Le Discours sur l'inégalité des hommes* de Rousseau, et *Paul et Virginie* de Bernadin de St. Pierre. Pourtant, tous les éléments que nous trouverons dans ces oeuvres se trouveraient dans toutes les autres oeuvres mentionnées auparavant.

Tout d'abord, dans tous ces mondes utopiques, il y a toujours une entité qui fonctionne comme un ventre nourrissant, protecteur, et enclos dont le rôle est de pourvoir aux besoins de tous ses "enfants" afin que pas un seul d'entre eux n'éprouve de manque.⁵ Dans presque chaque utopie que nous avons citée, cette entité est concrétisée par la *mère* nature. En outre, imitant la forme de l'utérus, elle prend très souvent la forme cyclique et enclose d'une île. Montaigne décrit l'île naturelle et protectrice des Cannibales comme un monde tout à fait abondant: "une grande île fertile, toute revêtue de bois, et arrosée de grandes et profondes rivières, fort éloignée de toutes terres fermes; et qu'eux et autres depuis, attirés par la bonté et fertilité du terroir, s'y en allèrent avec leurs femmes et enfants, et

⁵ Dans d'autres utopies, le monde enclos est produit par un espace clos ou simplement par un lieu très spécifique. La cour du roi Arthur par exemple, consiste d'un lieu enclos avec son centre spirituel-- la table ronde--employant aussi l'image cyclique et enfermée d'un ventre. L'abbaye de Thélème pourtant n'est pas enclose, mais la mère nature fonctionne comme la pourvoyeuse.

commencèrent à s'y habituer."⁶ L'île est si "plaisante et bien tempérée de façon qu'à ce que m'ont dit mes témoins, il est rare d'y voir un homme malade; et m'ont assuré n'en y avoir vu aucun tremblant, chassieux, édenté, ou courbé de vieillesse."⁷

D'après Rousseau la nature (même si elle ne prend pas la forme d'une île) est encore abondante, nourrissante et protectrice de ses enfants:

La terre abandonnée à sa fertilité naturelle, et couverte de forêts immenses que la cognée ne mutila jamais, offre à chaque pas des magasins et des retraites aux animaux de toute espèce... l'homme... se nourrit également de la plupart des aliments divers que les autres animaux se partagent, et trouve par conséquent sa subsistance plus aisément que ne peut faire aucun d'eux.⁸

Comme un enfant dans le ventre de sa mère, tous les besoins de cet homme naturel sont satisfaits: "Je le vois se rassasiant sous un chêne, se désaltérant au premier ruisseau, trouvant son lit au pied du même arbre qui lui a fourni son repas, et voilà ses besoins satisfaits."⁹

Dans *Paul et Virginie* nous retrouvons encore une fois un monde enclos dans la forme d'une belle île qui symbolise un vrai jardin d'Eden. Dans ce passage, l'emphase sur l'image de l'enclos circulaire et sur l'abondance fertile qui fournit aux enfants toutes les nécessités est évidente. Le jardin que Paul crée par exemple, est fondé sur l'image du ventre de la

⁶ Montaigne, *Oeuvres complètes* (Paris: Editions de Seuil, 1967) 100.

⁷ Montaigne, 100.

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts, discours sur l'origine de l'inégalité* (Paris: Garnier-Flammarion, 1971) 163.

⁹ Rousseau, 162.

mère-nature, et dans un geste poétique, imite son insularité et son abondance.

sa main laborieuse avait répandu la fécondité jusque dans les lieux les plus stériles de cet enclos, ... il avoit planté au milieu de ce bassin les herbes qui s'élèvent peu, ensuite les abrisseaux, puis les arbres moyens, et enfin les grands arbres qui en bordaient la circonférence: de sorte que ce vaste enclos paroissait de son centre comme un amphithéâtre de verdure, de fruits et de fleurs, renfermant des plantes potageres, des lisieres de prairies, et des champs de riz et de bled.¹⁰

Evidemment, ce jardin est si abondant que la famille n'a pas besoin de contact avec le monde extérieur pour se nourrir. En effet, ils n'ont pas d'autre désir que de rester ensemble dans leur paradis: "Chaque jour était pour ces familles un jour de bonheur et de paix. Ni l'envie ni l'ambition ne les tourmentoient."¹¹

Si nous constatons que la mère nature (en particulier dans sa forme insulaire) joue le rôle d'un ventre protecteur, nous pouvons par la suite interpréter les habitants comme ses "enfants." En effet, nous trouvons que dans ces utopies les habitants présentent une simplicité et une naïveté qui ressemblent à l'état pré-conscient des enfants au ventre qui n'ont pas encore la capacité de connaître la différence. Les Cannibales de Montaigne, par exemple, semblables à Adam et à Eve, "vont tout nu,"¹² ce qui est le symbole même du manque de la connaissance des différences sexuelles.

¹⁰ Bernadin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (Paris: Editions Fernand Roches, 1930) 116-117.

¹¹ Saint-Pierre, 114.

¹² Montaigne, 101.

D'ailleurs, Montaigne décrit ses Cannibales comme des êtres qui ne possèdent point de connaissance:

Ils n'ont pu imaginer une naïveté si pure et simple... il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres; nulle science de nombres; nul nom de magistrat ni de supériorité politique; nul usage de service, de richesse ou de pauvreté; nuls contrats; nulles successions; nuls partages; nulles occupations qu'oisives; nul respect de parenté que commun; nuls vêtements; nulle agriculture; nul métal; nul usage de vin ou de blé. Les paroles mêmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon, inouïes!¹³

Tout ce qui implique l'existence de l'autre, de quelque chose à apprendre (au lieu de ce qui est simplement connu) ou de ce qu'on doit éviter (au lieu de ce qui simplement existe) est inconnu par ces enfants de la nature.

L'homme à l'état de nature de Rousseau est aussi infantile. Starobinski écrit que "Préalablement à toute théorie et à toute hypothèse sur l'état de nature, il y a l'intuition (ou, l'imagination) d'une époque comparable à ce que fut l'enfance."¹⁴ Encore plus primitif que les Cannibales, qui au moins habitaient dans des groupes, l'homme à l'état de nature est une créature solitaire. Même s'il possède assez de connaissance pour craindre "la douleur et la faim,"¹⁵ il n'est pas aussi évolué pour connaître la mort: "la connaissance de la mort et de ses terreurs est une des premières acquisitions que l'homme ait faites, en s'éloignant de la condition animale."¹⁶ La peur

¹³ Montaigne, 100.

¹⁴ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (Paris: Librairie Plon, 1957) 12.

¹⁵ Rousseau, 182.

¹⁶ Rousseau, 182.

de la mort est donc réservée aux êtres civilisés. Dans son analyse du *Contrat Social*, Starobinski décrit vivement cet état de manque de connaissance des différences de l'homme à l'état de nature.

Il ne connaît ni le travail (qui l'opposera à la nature) ni la réflexion (qui l'opposera à lui-même et à ses semblables). "Ses désirs ne passent point ses besoins physiques... Son imagination ne lui peint rien; son coeur ne lui demande rien. Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous sa main, et il est si loin du degré de connaissances nécessaires pour désirer d'en acquérir de plus grandes, qu'il ne peut avoir ni prévoyance, ni curiosité... Son âme, que rien n'agite, se livre au seul sentiment de son existence actuelle.¹⁷

Paul et Virginie sont moins "primitifs" que l'homme à l'état de nature de Rousseau; ils possèdent la faculté du langage, la connaissance des obligations, la foi en la religion etc. Néanmoins, étant élevés dans un monde si séparé de la société européenne, ils sont "ignorants comme des Créoles,"¹⁸ et ils sont décrits souvent comme des animaux plutôt que des humains, car ils agissent plutôt avec leurs sentiments et leurs émotions qu'avec leurs esprits. "On les eût pris pour ces enfants du ciel... dont la nature est de s'aimer et qui n'ont pas besoin de rendre le sentiment par des pensées, et de l'amitié par des paroles."¹⁹ Ils sont souvent si enfantins dans leur compréhension de la nature humaine que Virginie par exemple croit que sa foi en Dieu seule peut persuader un propriétaire d'esclaves d'avoir pitié de son esclave, et elle ignore complètement qu'il éprouve un désir

¹⁷ Starobinski, 28-29.

¹⁸ Saint-Pierre, 99.

¹⁹ Saint-Pierre, 101.

brutal pour elle. Paul, complètement ignorant de l'importance de la naissance et de la fortune dans la hiérarchie européenne, croit que sa vertu serait suffisante pour le transformer en gentilhomme.

Dans tous ces mondes, l'unification entre la mère nature et ses "enfants," crée une totalité parfaite dans laquelle chaque élément a un but et fonctionne en relation parfaite avec les autres. Par exemple, quand Montaigne décrit la vie quotidienne des Cannibales, il est évident que chaque membre du groupe travaille ensemble et remplit une fonction spécifique:

Toute la journée se passe à danser. Les plus jeunes vont à la chasse des bêtes à tout des arcs. Une partie des femmes s'amusent cependant à chauffer leur breuvage, qui est leur principal office. Il y a quelqu'un des vieillards qui, le matin, avant qu'ils se mettent à manger, prêche en commun toute la grangée.²⁰

Le monde de Rousseau est similaire. Encore une fois, même si l'homme dans l'état de nature ne connaît pas la vie commune, comme individu solitaire ses responsabilités sont simples et consistent à trouver "la nourriture, une femelle, et le repos."²¹ La vie est décrite ainsi: "Les hommes dispersés parmi eux [les animaux] observent, imitent leur industrie, et s'élèvent ainsi jusqu'à l'instinct des bêtes."²² Manifestement, les hommes répondent parfaitement au monde de la nature.

La description de la totalité goûtée par Paul et Virginie est indubitable. D'abord, les personnages sont toujours dédoublés et chacun

²⁰ Montaigne, 100.

²¹ Rousseau, 182.

²² Rousseau, 163.

trouve son complément; on a deux enfants, Paul et Virginie, deux mères, Mme de la Tour et Marguerite, et deux servants, Marie et Domingue. Le seul membre du groupe qui est isolé est le chien Fidèle. Pourtant sa fonction semble être de prendre le rôle d'un substitut quand un des autres membres se trouve seul: d'abord il console Domingue (remplaçant Marie ou les enfants) quand il est envoyé tout seul, pour trouver les enfants perdus dans la forêt; et plus tard il console Paul quand Virginie est en Europe. Ce dédoublement contribue à créer une famille dont les membres fonctionnent à l'unisson d'une façon si parfaite que si un membre du groupe souffre, tous les autres souffrent aussi, comme si l'ensemble du groupe formait un tout indissoluble.

Quand quelque membre de leur société paroïsoit triste, tous les autres se réunissoient autour de lui, et l'enlevoient aux pensées ameres, plus par des sentiments que par des réflexions. Chacun y employoit son caractere particulier: Marguerite, une gaieté vive; madame de a Tour, une théologie douce; Virginie, des caresses tendres; Paul, de la franchise et de la cordialité. Marie et Domingue même venoient à son secours... Ainsi des plantes foibles s'entrelacent ensemble pour résister aux ouragans.²³

Eventuellement les "enfants" dans les mondes utopiques comme les vrais enfants, doivent naître: si la naissance de l'enfant dans le monde réel marque la fin de l'expérience idéale au ventre, la naissance des "enfants" dans les utopies marque la fin de leur utopie. Dans la réalité c'est le contact avec le monde extérieur qui symbolise la naissance, la fin du paradis, et le début de la connaissance. C'est ce même contact avec le monde extérieur

²³ Saint-Pierre, 125.

(souvent sous la forme du commerce, ou du contact avec l'Europe) qui marque la naissance des indigènes et la fin des utopies. En ce qui concerne les Cannibales, Montaigne ne décrit pas forcément leur fin. Néanmoins, quand il décrit leur visite en France il implique directement que c'est ce type de contact avec le monde européen qui les détruira. Il décrit les trois Cannibales qui ont visité la France en disant: "Trois d'entre eux, ignorant combien coûtera un jour à leur repos et à leur bonheur la connaissance des corruptions de deçà, et que de ce commerce naîtra leur ruine, comme je présuppose qu'elle soit déjà avancée, bien misérables de s'être laissés piper au désir de la nouvelleté."²⁴ C'est la "connaissance des corruptions," comme la nouvelle connaissance du nouveau-né qui apportera éventuellement leur ruine.

Pour Rousseau, le contact avec le monde extérieur commence quand la population humaine évolue d'un état d'individus solitaires à une société composée de petites communautés. À ce point, les gens entrent en contact les uns avec les autres, et ce qui est pire, ils développent une connaissance du concept de la propriété. C'est à ce moment-là que Rousseau écrit: "Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire: *Ceci est à moi*, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile."²⁵ La clôture des terres (comme l'effort conscient de porter des vêtements) marque le moment où l'individu parvient soudainement à la connaissance de la différence et de la séparation. 'Cette terre est à moi et pas à vous.' Cette première distinction en engendre toute une série d'autres.

²⁴ Montaigne, 103.

²⁵ Rousseau, 205.

"La rupture entre l'être et le paraître engendre d'autres conflits, comme une série d'échos amplifiés: rupture entre le bien et le mal (entre les bons et les méchants), rupture entre la nature et la société, entre l'homme et ses dieux, entre l'homme et lui-même. Enfin, l'histoire entière se divise en un *avant* et un *après*."²⁶ Pour Rousseau c'est la fin de l'utopie parfaite et le début de la civilisation corrompue.

Dans le cas de Paul et Virginie leur utopie finit quand un des enfants, Virginie, est séparée de l'île/ mère contre son gré et est forcée d'entrer dans le monde corrompu et "civilisé" de la noblesse européenne.²⁷ Comme dans le monde de Rousseau, Virginie quitte son paradis pour des raisons financières: on croit qu'elle héritera de la fortune de sa tante et qu'ainsi elle entretiendra la famille sur l'île. Mais, dès qu'une mère a accouchée, elle ne peut jamais reprendre son enfant dans son ventre. Et dès que Virginie est partie de l'île, elle ne peut jamais y retourner. Quand elle essaie de le faire, un ouragan violent la tue et donc ne permet qu'à son corps seul de rentrer dans son île natale.²⁸

Les mondes utopiques et littéraires donc, suivent certaines règles. On trouve toujours une entité comparable à un ventre qui est protectrice, nourissante et enclose et qui est presque toujours concrétisée dans l'image

²⁶ Starobinski, 2.

²⁷ Il est intéressant de constater que beaucoup de ces écrivains trouvent la société contemporaine comme ce qui est le plus loin d'une utopie. C'est l'Europe qui est la destructrice des paradis. Dans leurs esprits même on peut dire, l'idéal est le contraire de ce qui existe dans le réel.

²⁸ Il est intéressant de noter que juste avant sa mort, dans l'ouragan, un marin essaie sans succès de violer Virginie. C'est un acte qui semble hors de son contexte au milieu d'un ouragan dans lequel la vie du marin est aussi en danger. Peut-être si nous voulions l'interpréter à la manière de Freud, nous pourrions dire que le refus de Virginie de laisser ce marin la violer est parallèle au refus de l'île-mère de reprendre Virginie dans son ventre après lui avoir donné naissance.

de la mère-nature. Ensuite, les "enfants" de ce monde sont si naïfs et innocents qu'ils ressemblent à des enfants dans le ventre de la mère qui n'ont pas encore expérimenté la connaissance. Dans l'ensemble la mère et les enfants fonctionnent en totalité et unité parfaite. Pourtant, les enfants doivent naître. Inévitablement, les enfants du paradis entrent en contact avec le monde extérieur, et une fois contaminés, ils ne peuvent jamais revenir. L'idéal utopique reste inaccessible à cause de sa propre finalité inhérente.

L'AMOUR IDEAL

Il convient maintenant d'étudier les idéaux des gens qui se manifestent dans les personnages littéraires. L'idéal de l'"autre" est concrétisé le plus souvent dans le concept de l'amour idéal pour un autre personnage, et l'idéal de "soi" dans la notion du héros.²⁹ Pour commencer

²⁹ On pourrait dire que le concept d'un personnage concrétise lui-même l'idéalisation d'une personne. Après tout, un personnage consiste en une collection de caractéristiques limitées et choisies. C'est l'image contrôlée d'une autre personne faite par l'auteur.

En plus, la qualité de l'amour que Jankélévitch a décrit comme ce qui regarde en avant et ignore notre mortalité et notre manque de contrôle sur nos vies, apparaît aussi souvent dans la littérature amoureuse. Par exemple dans ce poème, comme d'ailleurs dans plusieurs autres, Ronsard recommande à Hélène le "carpe diem." "Je seray sous la terre, et fantôme sans os/.../ Vous serez au foyer une vieille accroupie,/ Regrettant mon amour et vostre fier desdain./.../ Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie." 260. Un autre exemple peut être trouvé dans la nouvelle Héloïse, quand St. Preux demande à Julie de ne pas attendre et de saisir le moment immédiat de leur amour: "Pense, pense, Julie, que nous comptons déjà des années perdues pour le plaisir. Pense qu'elles ne reviendront jamais; qu'il en sera de même de celles qui nous restent si nous les laissons échapper encore. O amante aveuglée! Tu cherches un chimérique bonheur pour un temps où nous ne serons plus; tu regardes un avenir éloigné, et tu ne vois pas que nous nous consomons sans cesse." 67.

notre discussion de l'amour idéal, évoquons plusieurs exemples tirés de la littérature produite avant le dix-huitième siècle. Le concept médiéval de l'amour courtois, dans lequel un chevalier trouve son souverain dans sa dame, a inspiré la production de certaines chansons d'amour chez les troubadours et les trouvères des douzième et treizième siècles aussi bien que les histoires courtoises comme *Le Chevalier de la Charette* et *Tristan et Iseut*, qui racontent les souffrances des amants qui sont torturés par l'infidélité et la séparation et qui cherchent un "bonheur" éphémère. Cette tradition a influencé aussi *Les Lais de Marie de France*, collection d'histoires d'amour infidèle souvent entre des personnes de haut rang. Au seizième siècle, beaucoup de poètes de la Pléiade, comme par exemple Ronsard, ont établi un genre de poésie amoureuse et stylisée dans laquelle la femme est idéalisée et même souvent immortalisée, alors que le poète souffre en silence. Au dix-septième siècle apparaît la préciosité, système complexe de règles créés dans le but de guider les amants nobles. Beaucoup d'oeuvres furent influencées par ce code, et notamment *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, histoire d'une jeune femme partagée entre son amour passionné, et ses obligations sociales. Dans ce siècle nous trouvons aussi des amants dans des pièces classiques tels que Hippolyte et Aricie et les amants dans *Horace*. Enfin au dix-huitième siècle nous trouvons des amants très connus tels que Manon Lescaut et le Chevalier des Grieux, Julie et St. Preux, et encore une fois Paul et Virginie.

Si nous examinons ces histoires de près, il devient clair que, exactement comme dans les utopies, il y a certains traits distinctifs qui peuvent facilement être interprétés comme représentatifs de la relation

entre la mère et de l'enfant. Ainsi, nous trouvons la même dichotomie de la promesse de la totalité du ventre, suivie par une séparation brutale et tragique.

Encore une fois et l'idéal souhaité et la représentation littéraire sont irréalisables. Tout d'abord, examinons les éléments dans l'amour idéal littéraire qui correspondent à la promesse du bonheur et de la destruction des conflits en récompense de l'unité de la totalité et de l'origine. Le premier élément crucial, qui provoque la majorité des amours littéraires, c'est la beauté. Il est difficile de penser à une histoire d'amour, dans laquelle les amants, et en particulier la femme, ne sont pas décrits comme les plus belles gens du monde. Dans le lai de Marie de France intitulé "Lanval", l'amant est décrit comme si beau que "il n'y avait sous le ciel plus beau damoiseau."³⁰ Les jeunes filles qui amènent Lanval à leur maîtresse la décrivent en disant "notre demoiselle qui est extrêmement belle et courtoise, nous envoie vers vous."³¹ Et plus tard le narrateur affirme que "dans tout le siècle il n'y en a point de si belle."³² De la même façon, dans *La princesse de Clèves*, les deux amants, M^{me} de Clèves et M. de Nemours, sont décrits comme les plus belles gens qui ont jamais visité la cour: "Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir... mais il était difficile aussi de voir M^{me} de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement."³³ Enfin dans *La*

³⁰ Paul Tuffrau, *Les Lais de Marie de France* (Paris: Editions d'Art, 1923) 44.

³¹ Tuffrau, 41.

³² Tuffrau, 56.

³³ M^{me} de Lafayette, *La Princesse des Clèves* (Paris: Editions Gallimard, 1972) 153.

Nouvelle Héloïse quand St Preux décrit Julie il écrit "non, belle Julie; vos attraits avaient ébloui mes yeux."³⁴

Même si les héros semblent être très beaux eux-mêmes, c'est toujours la beauté de la femme qui est mise en valeur. En plus, les éléments les plus prononcés de la beauté féminine sont ceux qui se rapprochent de la maternité. D'abord, la beauté féminine est souvent associée à la perfection. Par exemple, quand Ronsard parle de Cassandre il écrit:

Mon Dieu, que j'aime! Est-il possible au monde,
De voir un coeur si plein d'affection,
Pour la beauté d'une perfection
Qui m'est pas dans l'âme en playe si profonde?³⁵

Cette perfection de la beauté implique une parfaite harmonie des traits. Cette harmonie venant d'une femme belle peut évoquer pour l'amant la perfection de l'état de l'enfance dans le ventre de la mère. Comme Campbell l'écrit quand il décrit la déesse: "She is the incarnation of the promise of perfection; the soul's assurance that... the bliss that was once known will be known again."³⁶

Nous trouvons aussi que la beauté féminine est souvent décrite comme divine. La Femme, écrit Campbell est "an earthly embodiment of divine truth, the romantic heroine often and appropriately assumes the qualities of a goddess."³⁷ Regardons par exemple cette description de

³⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse* (Paris: Editions Garnier Frères, 1960) 6.

³⁵ Ronsard, *Oeuvres complètes* (Bruges: Editions Gallimard, 1955) 11.

³⁶ Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 111.

³⁷ Wilson, 99.

Cassandre faite par Ronsard: "Elle enrichit les grâces immortelles/De son bel oeil, qui les Dieux esmouvoit/Du Ciel à peine elle estoit descendue."³⁸ La beauté de Virginie est si divine que, quand elle meurt, les indigènes la prennent pour une sainte: "On vit accourir alors des troupes de jeunes filles des habitations voisines pour faire toucher au cercueil de Virginie des mouchoirs, des chapelets, et des couronnes de fleurs, en l'invoquant comme une sainte."³⁹ Bien entendu l'être humain qui est divin concrétise l'unification de l'homme et de son créateur. Par rapport à l'image maternelle, cette même unité est vécue par la mère-créatrice portant un enfant dans son ventre.

Enfin, cette beauté incroyable mène l'amant souvent à ne plus se connaître et à perdre la raison: "she transcends mortality, becoming inaccessible to her would-be lover and demanding from him... self-annihilation."⁴⁰ Quand Ronsard voit Cassandre il écrit "... mon âme esperdue/ En devint folle,..."⁴¹ En décrivant la première fois qu'il a vu Manon Lescaut, le Chevalier des Grieux dit: "je me trouvai enflammé tout d'un coup, jusqu'au transport et à la folie."⁴² Et quand Hippolyte voit Aricie, il dit: "Je vois que la raison cède à la violence.../Maintenant je me cherche et ne me trouve plus."⁴³ La vue des amantes donc cause ce manque

³⁸ Ronsard, 3.

³⁹ Saint-Pierre, 206.

⁴⁰ James D. Wilson, 99.

⁴¹ Ronsard, 3.

⁴² Abbé Prévost, *Histoire des chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (Genève: Librairie Droz, 1953) 15.

⁴³ Jean Racine, *Phèdre* (Paris: Librairie Larousse, 1971) 61.

de connaissance. Un tel manque de connaissance peut représenter symboliquement un retour instantané à l'état pré-conscient de l'enfant.

La femme donc est désirée par l'amant précisément parce qu'elle lui offre certaines qualités du ventre; sa perfection implique une totalité; sa divinité suggère de l'unité; et dans sa présence l'amant peut revenir psychologiquement à l'état pré-conscient d'un enfant.

She is the paragon of all paragons of beauty, the reply to all desire, the bliss-bestowing goal of every hero's earthly and unearthly quest... For she is the incarnation of the promise of perfection; the soul's assurance that, at the conclusion of the exile... the bliss that once was known will be known again: the comforting, the nourishing, the "good" mother- young and beautiful... She was the Cosmic Power, the totality of the universe, the harmonization of all the pairs of opposites.⁴⁴

Soit dans le monde littéraire soit dans le monde mythique la beauté féminine offre au héros la béatitude de l'enfance. Si l'amant possédait cette femme, il aurait accès au monde idéal.

Après avoir été inspiré par cette beauté, le "héros" essaie de posséder l'objet de son désir. Et très souvent le lieu dans lequel les amants se rencontrent, un enclos, retiré, souvent naturel et toujours complètement isolé de l'extérieur, fait penser évidemment à l'image du ventre. Dans le "Chèvrefeuille," Tristan et Iseut se rencontrent dans la forêt loin de la cour du roi Marc. Dans "Lanval", Lanval rencontre son amante dans un pavillon retiré dans la forêt. La Princesse de Clèves et M. de Nemours se rencontrent (contre le gré de M^{me}) dans sa cachette à la campagne loin de

⁴⁴ Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* 110-115.

la vie de la cour. Julie et St. Preux, à un moment donné, retournent à un lieu caché dans la forêt où autrefois ils avaient gravé leurs noms dans l'écorce d'un arbre. Finalement, au cours d'une période brève et heureuse de leur amour, Manon et le Chevalier demeurent dans les banlieues de Paris, où ils reçoivent peu de visiteurs. Le lieu de réunion donc, avec la séparation délibérée du monde, combinée avec les qualités protectrices de la cachette, créent l'image du ventre.

Une dernière caractéristique des amours littéraires qu'on peut interpréter comme maternelle, c'est son caractère caché. Comme l'enfant qui avant la naissance ne peut pas être vu, il est nécessaire que le monde de l'extérieur reste ignorant de l'affaire amoureuse. Tristan et Iseut sont des amants adultères, et donc la révélation de leur amour serait dangereuse. Dans les *lais*, nous trouvons pas mal d'amantes qui prient leurs amants de ne pas parler d'elles et même, en certain cas, de ne jamais les nommer. Hippolyte et Aricie doivent garder le secret de leur amour, car leur amour est interdit par Thésée. M^{me} de Clèves a une si grande peur de la révélation de son amour qu'elle croit qu'une lettre tombée de la poche de Nemours et qui parle d'un amour (mais pas le sien) pourrait la ruiner. Même après la mort de son mari elle ne peut pas avouer publiquement sa passion. Manon et le Chevalier vivent dans la terreur constante que le monde extérieur apprenne leur amour, et leur apporte la ruine sous les traits du père du chevalier qui les séparera, ou ceux d'un gentilhomme qui refusera de payer Manon. Même l'amour de Julie et de St. Preux doit rester secret pour sauver Julie des coups de son père et pour préserver les conventions sociales.

En essayant de garder le secret de leurs amours, ces amants en effet essayent de le contenir dans l'état du non-conscient. L'affaire doit rester dans le monde secret de la cachette/ventre parce que la mise à nu au monde de l'extérieur serait équivalente à la connaissance ou la naissance, et bien entendu, à la fin du bonheur. Encore une fois, comme avec les utopies, c'est la révélation au monde de l'extérieur, ce moment de connaissance, qui menace de détruire le monde heureux des amants.

Evidemment, comme avec tous les idéaux, après la promesse du bonheur offerte par la beauté féminine et par la cachette/ventre, le bonheur est brisé. En effet dans l'amour littéraire le monde de l'extérieur découvre l'amour et le bonheur disparaît. Quand Marc découvre l'amour de Tristan et d'Iseut, les deux sont exilés. Lanval révélant à la reine son amour pour son amante rompt sa promesse et la perd. Mme de Clèves fait connaître à son mari la passion qu'elle éprouve pour M. de Nemours, et donc même après sa mort, alors que l'expression publique de son affection pour Nemours serait désormais acceptable, elle n'est pas capable de l'aimer. Hippolyte révèle son amour pour Aricie à Thésée qui ensuite envoie un monstre pour le tuer. Pour Manon, la mort devient la seule alternative, vu qu'il n'y a pas de lieu, même au nouveau monde, où il n'y ait pas quelqu'un qui apprendra son amour pour le Chevalier. On pourrait citer d'autres exemples. Ce conflit des amants est rarement résolu sauf par la mort. C'est peut-être seulement quand le soi conscient est détruit que les amants peuvent enfin trouver la paix qu'ils cherchaient dans les images qu'ils avaient l'un de l'autre.

La fin tragique qui arrive dans presque chaque histoire d'amour peut impliquer que le désir de la séparation est aussi fort que le désir de s'unifier avec l'amant. Il est intéressant que de Rougemont écrive que "l'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même."⁴⁵ De plus en décrivant les personnages de Tristan et Iseut il écrit: "Ils ont besoin l'un de l'autre pour brûler, mais non de l'autre tel qu'il est; et non de la présence de l'autre, mais bien plutôt de son absence! La *séparation des amants résulte ainsi de leur passion même*, et de l'amour qu'ils portent à leur passion plutôt qu'à son contentement, plutôt qu'à son vivant objet."⁴⁶ Cette révélation de De Rougemont implique que le désir de l'amour, au moins de l'amour idéal et littéraire, existe simplement parce que les amants savent qu'ils ne peuvent jamais l'atteindre. C'est le fait que quelque chose est interdit qui nous pousse vers le désir de le posséder. Ce qu'un personnage amoureux cherche dans son objet de désir comme ce qui est recherché dans chaque désir idéalisé, n'est qu'un objet imaginaire.

LE HEROS

La forme littéraire de l'idéal de l'individu est concrétisée dans la notion du héros. Dès le moyen age et jusqu'au dix-huitième siècle nous trouvons des exemples de héros surtout dans les chansons de geste et dans le

⁴⁵ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'occident* (Paris: Librairie Plon, 1939) 1.

⁴⁶ De Rougemont, 27.

théâtre classique, qui remontent à la mythologie grecque. Le héros le plus connu de la littérature française est peut-être Roland. D'autres qui remontent à l'âge classique sont Hippolyte, Horace, Auguste, le Cid, et Polyeucte, pour en nommer quelques-uns.

Avant d'analyser les héros littéraires, nous examinerons le concept du héros lui-même. Dans son livre, *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell compare de nombreux mythes tirés de plusieurs cultures "primitives" afin de découvrir la fonction archétypale du héros. Il découvre que l'histoire du héros suit les étapes suivantes: "A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from the mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man."⁴⁷ Le héros alors doit ensuite se séparer de la société afin de pouvoir commencer à se battre. Ces combats représentent symboliquement la lutte des conflits intérieurs. "Atonement (at-one-ment) consists in no more than the abandonment of that self-generated double monster- the dragon thought to be God (superego) and the dragon thought to be Sin (repressed id.) But this requires abandonment of the attachment to ego itself, and that is what is difficult."⁴⁸ Ce qu'un héros apprend, c'est qu'il n'y a pas de différence entre lui et le monde extérieur: "The hero... discovers and assimilates his opposite (his own unsuspected self).... He must put aside his pride, his virtue, beauty, and life, and bow submit to the absolutely intolerable. Then he finds that he and his opposite

⁴⁷ Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 30.

⁴⁸ Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 130.

are not a different species, but one flesh."⁴⁹ C'est cette compréhension de l'unité profonde qui existe en nous tous que le héros fait découvrir à la société. Evidemment le héros mythique est celui qui est capable de dompter les différences et d'atteindre l'unité dans sa vie quotidienne.

Il n'est pas tout à fait juste d'analyser le héros français selon cette thèse de Campbell, parce que Campbell discutait des mythes des sociétés primitives et non pas la littérature de l'occident. Pourtant, une comparaison entre le héros "universel" décrit par Campbell et le héros littéraire de l'occident fournit des perspectives révélatrices.

D'un côté nous trouvons que le héros littéraire reflète le héros de Campbell dans le fait que lui aussi combat, et sa lutte sur un niveau est une lutte symbolique des forces opposées qui s'affrontent en lui.

Si nous prenons Roland par exemple, nous voyons qu'à la première lecture, il combat des Sarrasins pour protéger son pays la France, son roi Charlemagne et son Dieu chrétien.

Mais au fond, la lutte de Roland peut être interprétée comme une lutte des conflits dans sa propre personnalité et en particulier avec son orgueil. Au début du récit, le narrateur écrit "son orgueil devrait bien le perdre car chaque jour il affronte la mort. Que quelqu'un vienne à le tuer et nous jouirions alors d'une paix totale."⁵⁰ En effet, c'est son orgueil qui le pousse à faire envoyer Ganelon en Espagne. Quand Charlemagne suggère qu'il prenne la moitié de l'armée Roland répond "Non! je n'en ferai rien. Que Dieu me perde si je trahis l'honneur de ma famille."⁵¹

⁴⁹ Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 108.

⁵⁰ Pierre Jonin, *La Chanson de Roland* (Paris: Editions Gallimard, 1979) 85.

⁵¹ Jonin, 117.

Poussé donc par son orgueil il emmène avec lui seulement vingt mille soldats. Quand il devient évident qu'il y a deux cents mille Sarrasins et que les Français ne peuvent pas gagner, Olivier dit à Roland, "ami Roland sonnez donc de votre cor."⁵² Mais Roland, toujours pensant à son honneur, lui répond "ce serait une folie et en douce France je perdrais ma réputation."⁵³ C'est uniquement après que Roland a vaincu non seulement les Sarrasins mais aussi, ce qui est peut-être plus important encore, sa propre fierté, qu'il peut sonner du cor. Ainsi, Roland admet sa faute, et reçoit l'absolution ("at-one-ment") complète; Olivier lui pardonne; le roi lui pardonne; et son dieu lui pardonne, envoyant des anges qui l'emmènent directement au paradis.

Un autre exemple d'un héros de la littérature française est Hippolyte dans la pièce *Phèdre*. Lui aussi est l'objet de conflits de caractère. Hippolyte se déteste car il se trouve trop faible pour devenir un héros:

Dans mes lâches soupirs d'autant plus méprisable,
Qu'un long amas d'honneurs rend Thésée excusable,
Qu'aucuns monstres par moi domptés jusqu'aujourd'hui
Ne m'ont acquis le droit de faillir comme lui.⁵⁴

Cette faiblesse empêche Hippolyte d'agir quand il devrait le faire et le conduit à agir quand il devrait rester passif: il voudrait fuir Aricie, car son amour pour elle est interdit par Thésée; puis croyant que Thésée est mort, il lui déclare son amour; et quand son père revient, il ne sait pas quoi faire.

⁵² Jonin, 139.

⁵³ Jonin, 139.

⁵⁴ Racine, 39.

Pour surmonter ce monstre de faiblesse qui fait rage en lui, il faut qu'il combatte un monstre symbolique. C'est simplement en combattant ce monstre qu'Hippolyte parvient à dominer son conflit intérieur. Comme Roland, Hippolyte reçoit l'absolution (at-one-ment) de son père qui à la fin l'accepte et lui pardonne.

Le héros littéraire donc, comme le héros mythique, représente celui qui s'oppose aux conflits et aux tensions et essaie de les intégrer dans une totalité harmonieuse.

Il y a une grande différence pourtant entre le héros mythique et le héros littéraire. Ni Roland, ni Hippolyte, ne retourneront dans le monde avec leur nouvelle compréhension de l'unité. Après tout, à la fin de leurs batailles, les deux héros meurent. Il semble presque que pour l'homme de l'occident la connaissance de l'unité doit rester dans le royaume de ce qu'on ne peut jamais atteindre lorsque l'on est vivant et mortel. Vu que l'homme de l'occident accorde une place majeure à l'individualité du soi, il est impératif que la connaissance de l'unité reste dans la région inaccessible de la mort silencieuse. Les héros littéraires donc parviennent à l'unité de soi uniquement au prix de leur vie.

LES IDEAUX LITTERAIRES DU TEMPS

Enfin regardons les manifestations littéraires des idéaux du temps. Dans la littérature ces idéaux sont moins fréquents que les autres idéaux

déjà étudiés. L'idéal projeté du temps trouve sa manifestation littéraire principalement dans le désir d'atteindre l'immortalité à travers l'acte d'écrire. Ce désir est populaire en particulier dans la poésie. Ronsard par exemple dans son "à son livre" parle à son livre comme si le livre était son fils et il lui demande de le défendre contre ses détracteurs après sa mort:

Va donc puis qu'il te plaist, mais je te suppliray
De respondre à chacun ce que je te diray,
Afin que toy, mon fils, tu gardes en l'absence
De moy le pere tien, l'honneur et l'innocence.⁵⁵

De la même façon, Ronsard, dans son ode iv, livre I, explique que le pouvoir du style est beaucoup plus fort que le pouvoir de l'épée, vu que la littérature seule peut préserver l'honneur de quelqu'un. Ainsi le poète a le pouvoir de rendre l'immortalité:

En vain l'on travaille au monde,
Si la lyrique faconde
Fait muette la vertu.
Mais la mienne emmeillee/.../
Chassera l'oubly de toy.⁵⁶

On peut dire que le désir d'immortalité, de créer un fils littéraire qui garderait toujours la mémoire d'un poète ou de son patron, est ce qui pousse les auteurs à écrire. Après tout, les mots sur la page possèdent une certaine autorité et persistent après la mort. D'une façon ou d'une autre

⁵⁵ Ronsard, 112.

⁵⁶ Ronsard, 382.

nous sentons que la trace peut nous survivre comme un héritage de nos vies.

Même si la mémoire des auteurs persiste encore dans nos pensées à cause de leurs oeuvres, leur idéal ne sera jamais vraiment atteint parce que évidemment ils n'ont pas échappé à la mort.

Un autre moyen de chercher l'immortalité à travers la littérature peut être trouvé dans l'effort de préserver la mémoire des personnages dans l'espace de l'oeuvre elle-même. Par exemple, après les morts de Paul et Virginie, deux cabines dans lesquelles les deux enfants habitaient leur survivent. C'est l'image de ces deux cabines qui a permis au premier narrateur de s'interroger sur l'histoire de ces deux enfants. Ou bien, dans la poésie, un auteur peut essayer de préserver la mémoire d'une jeune femme aimée:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous esmerveillant:
«Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.»/.../
Benissant votre nom de louange immortelle.⁵⁷

Mais encore une fois, même dans l'espace littéraire, le symbole et la mémoire survivent, mais les personnages meurent.

Si nous regardons l'idéal du temps qui regarde en arrière --la nostalgie-- nous trouvons encore de nombreux exemples. Dans un certain nombre d'utopies primitivistes il y a un regret du passé chez l'auteur. On pense notamment à Rousseau qui semble très triste que l'état de nature

⁵⁷ Ronsard, 260.

n'existe plus et que nous ne puissions jamais y revenir. Dans son *Discours sur les sciences et les arts*, il se lamente sur l'état de nature perdu: "Voilà comment le luxe, la dissolution et l'esclavage ont été de tout temps le châtiment des efforts orgueilleux que nous avons faits pour sortir de l'heureuse ignorance où la sagesse éternelle nous avait placés."⁵⁸

Dans maintes histoires, c'est la forme structurelle qui crée l'effet de la nostalgie. Par exemple *Manon Lescaut* et *Paul et Virginie*, prennent la forme d'une histoire dans une histoire. Dans ces romans deux personnages se racontent leurs souvenirs du passé. De la même façon, dans les romans épistolaires comme *La Nouvelle Héloïse*, le fait que nous les lecteurs lisons simplement des lettres au lieu d'un vrai récit, donne l'impression que nous ouvrons un tiroir et nous lisons nostalgiquement des lettres d'un temps passé.

Dans la poésie, nous trouvons souvent des expressions du regret pour des choses qui ne sont plus. Dans les *Regrets* d'Agrippa d'Aubigné l'auteur regrette qu'on ait perdu les valeurs françaises. Ronsard regrette la mort de Marie:

Tu es, belle Angevine, un bel astre des cieux;
Les Anges tous ravis se paissent de tes yeux.
La terre te regrette. O Beauté sans seconde.⁵⁹

Du Bellay dans *Les Antiquitez de Rome* et dans *Les Regrets* regrette sans cesse sa mauvaise fortune, sa jeunesse perdue, la France, et en particulier, la chute de Rome.

⁵⁸ Rousseau, 46.

⁵⁹ Ronsard, 192.

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
 Et rien de Rome en Rome n'apperçois,
 Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois
 Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.⁶⁰

Encore une fois ce type d'écriture nostalgique peut aider les écrivains à créer une fenêtre à travers laquelle ils peuvent voir le passé. Mais comme chaque idéal inaccessible, ce type d'écriture ne parvient jamais à leur faire revivre réellement les beaux moments perdus.

Le premier aspect de la relation entre l'idéalisme et la représentation littéraire c'est que jusqu'au dix-huitième siècle on tenait plus ou moins aux thèmes idéalisés. Il est d'ailleurs intéressant de noter que même dans l'espace imaginaire de la littérature, où les auteurs auraient pu inventé des idéaux qui auraient duré, ils préfèrent tenir aux idéaux irréalisables. Dans la prochaine section, on verra qu'un deuxième aspect important de la relation entre les idéaux et la littérature à cette époque c'était que dans la forme littéraire on s'archarnait pour arriver à la forme parfaite.

LA THEORIE LITTERAIRE

Plusieurs écrivains de cette époque se sont donc concentrés sur le côté idéal de l'équation littéraire dans leur traitement du contenu. Dans la théorie littéraire nous trouvons une emphase similaire. Parmi les auteurs

⁶⁰ Du Bellay, 4.

divers qui ont écrit des traités sur la littérature, plusieurs ont conçu la littérature comme une structure finie et réglée, qui au fond détruisait les polarités dans sa poursuite de l'unité, de la totalité et de l'origine. Dans cette perception la littérature était elle-même un idéal et, bien entendu, quelques-uns parmi eux se sont rendus compte que la quête d'un tel idéal ne pouvait jamais être satisfaite.

La discussion des traités littéraires portera essentiellement sur deux oeuvres. D'abord, nous regarderons *La Deffence et illustration de la langue francoyse* de Du Bellay, un des premiers textes influents à avoir essayé d'apporter à la langue française un niveau de légitimité pareil à celui des langues grecque et latine. Puis, nous évoquerons *L'Art poétique* de Boileau, publié en 1674, juste après la production de quelques-unes des meilleures pièces classiques. La discussion s'inspirera aussi des *Caractères* de La Bruyère (un contemporain de Boileau) et de son chapitre intitulé "Des ouvrages de l'esprit," et d'un chapitre du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire intitulé "Langues."

En dépit du fait que ces quatre oeuvres ont été publiées en trois siècles différents, on constate que, dans chaque cas, les auteurs insistent sur trois éléments fondamentaux pour la création des chefs-d'oeuvre littéraires. Ces trois éléments sont, comme Voltaire le dit également "régularité, clarté, élégance."⁶¹

Commençons donc, avec l'élément que Voltaire appelle "la régularité." On peut considérer que ce terme "régularité" fait référence à

⁶¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique* Tome septième (Paris: Editions Stéréotype, 1813) 203.

une adhésion à une structure générale, et à un système de règles qui y est établi. En effet, dans *La Deffence* et dans *L'Art poétique*, nous trouvons que les deux auteurs s'efforcent de préciser toute la structure et toutes les règles complexes de la poésie, afin que tout poème puisse être un exemple de l'ordre parfait. D'abord, en ce qui concerne la structure, la poésie pour les deux auteurs ne consiste pas simplement de mots écrits en vers. Plutôt, il y a des formes poétiques très distinctes dans lesquelles tous les vers doivent se placer. Dans son chapitre "Quelz genres de poèmes doit elire le poëte Francoys" Du Bellay mentionne l'eclogue, le rustique, la comédie, la tragédie, l'ode, l'epître, l'épigramme, le rondeau, et la ballade, pour en nommer quelques-uns. Boileau dans son "Chant II" mentionne l'élégie, l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, le madrigal, la satire, et le vaudeville, avec la comédie et la tragédie qu'il discute dans le "Chant III."

En ce qui concerne des règles plus spécifiques, chacune de ces formes poétiques exige ses propres règles structurelles. Par exemple, dans le théâtre classique, il faut obéir aux règles de la rime masculine suivie de la rime féminine, employer un mètre alexandrin, et en plus obéir à ces trois unités: "Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/ Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."⁶² Un autre exemple de cette réglementation rigide peut être vu dans les exigences du sonnet décrites par Boileau:

On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre,
Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois,

⁶² Boileau, *L'Art poétique* (Nancy: Editions Bordas, 1984) 72.

Inventa du Sonnet les rigoureuses lois;
 Voulant qu'en deux quatrains, de mesure pareille,
 La rime, avec deux sons, frappât huit fois l'oreille;
 Et qu'ensuite six vers, artistement rangés,
 Fussent en deux tercets par le sens partagés.
 Surtout, de ce poème il bannit la licence;
 Lui-même en mesura le nombre et la cadence;
 Défendit qu'un vers faible y eût jamais entrer,
 Ni qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer.⁶³

Les règles imposées par ces auteurs étaient si exactes que même au delà de la rime et du rythme, ces écrivains vont jusqu'à suggérer quelles parties du discours et même quels mots particuliers sont préférables. Par exemple Du Bellay écrit:

Uses doncques hardiment de l'infinitif pour le nom, comme *l'aller, le chanter, le vivre, le mourir*. De l'adjectif substantivé, comme *le liquide des eaux, le vuide de l'air, le fraiz des umbres*,... et non pas, *le chault du feu, le froid de la glace, le dur du fer*... Des verbes & participes qui de leur nature n'ont point d'infinitifz après eux, avecques des infinitifz... Des noms pour les adverbess comme *ilz combattent obstinez* pour obstinément....⁶⁴

C'est comme si chaque mot devrait occuper parfaitement une place donnée, et à cette place il devrait fonctionner parfaitement afin que l'ensemble total de tous les éléments littéraires fonctionne en harmonie parfaite. Boileau décrit ceci quand il écrit:

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;
 Que le début, la fin, répondent au milieu;

⁶³ Boileau, 60.

⁶⁴ Joachim du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse* édition critique par Henri Charmard (Paris: Librairie Marcel Didier, 1966) 160-61.

Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.⁶⁵

Pour Du Bellay, les éléments poétiques doivent fonctionner si harmonieusement ensemble qu'ils ressemblent à la musique: "Mais le rythme... il sera telle que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien harmonieuse musique que tumbante en bon & parfait accord."⁶⁶

Cette quête de la structure stricte, la réglementation parfaite, et l'ordre harmonieux qui en résulte, suggère au fond la quête idéale. D'un côté, nous trouvons ici le désir de la totalité. Evidemment les deux auteurs semblent être intéressés dans le contrôle absolu et total d'un ensemble d'éléments structuraux. Ni un vers, ni une phrase, ni même un simple mot ne peut être inclus dans le poème si sa forme et son sens ne s'accordent pas parfaitement avec tous les autres éléments. Un poème pour ces auteurs donc n'est rien d'autre qu'une expression de la totalité parfaite.

De l'autre côté, même si les trois unités mentionnées par Boileau font parti du concept de la totalité, puisqu'elles imposent des règles sur les éléments structuraux, on peut facilement voir qu'elles expriment un autre idéal --la poursuite de l'unité. Ainsi, au lieu d'employer des lieux multiples, des intrigues successives, et des temps différents, (tout ce qui peut potentiellement introduire des conflits) Boileau préfère que tous les éléments littéraires soient unifiés et simples.

⁶⁵ Boileau, 52.

⁶⁶ Du Bellay, 145-146.

Il convient maintenant de regarder le deuxième élément nécessaire aux chefs-d'oeuvre littéraires, c'est la clarté. "La clarté" exige que les sentiments de l'auteur et les expressions littéraires qu'il emploie pour les saisir, soient si proches que chaque lecteur pourrait facilement comprendre ses intentions. Comment est-il possible d'accomplir ceci? Comme La Bruyère l'indique, "Un bon auteur, et qui écrit avec soin, éprouve souvent que l'expression qu'il cherchait depuis longtemps sans la connaître et qu'il a enfin trouvée, est celle qui était la plus simple, la plus naturelle."⁶⁷ Un auteur donc peut employer la simplicité et le naturel (ou bien le vraisemblable).

La simplicité est si importante que Boileau écrit "... soyez simple avec art,/ Sublime sans orgueil, agréable sans fard."⁶⁸ Pour atteindre cette simplicité il faut éviter l'exagération et l'excès. Donc Boileau suggère ceci: "Evitons ces excès: laissons à l'Italie.../ Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,.../ Dédaign[ez] de ces vers l'extravagance aisée."⁶⁹

Le naturel est aussi très important. Du Bellay écrit que "le naturel [fait] plus sans la doctrine que la doctrine sans le naturel."⁷⁰ Pour atteindre le naturel il est nécessaire qu'il n'y ait pas de conflit entre l'expression littéraire que l'auteur choisit et son sentiment originel. En d'autres mots, un degré de vraisemblance est nécessaire. Il y a plusieurs moyens divers disponibles aux auteurs pour les aider à atteindre cette vraisemblance. En ce qui concerne l'auteur lui-même, il faut d'abord qu'il soit aussi sincère

⁶⁷ La Bruyère, 71-72.

⁶⁸ Boileau, 50.

⁶⁹ Boileau, 48-49.

⁷⁰ Du Bellay, 103.

que possible. Par exemple, le poète devrait éprouver personnellement les émotions qu'il décrit dans sa poésie:

Ce n'était pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'Amour dictait les vers que soupirait Tibule
Ou que, du tendre Ovide animant les deux sons,
Il donnait de son art les charmantes leçons.
Il faut que le coeur seul parle dans l'élégie.⁷¹

Clairement, pour écrire de la poésie amoureuse, Boileau semble dire qu'il faut être amoureux.⁷² De la même façon, Du Bellay proteste contre l'hypocrisie des poètes efféminés qui décrivent des situations dangereuses qu'eux-mêmes, n'ont pas éprouvées:

Et vous autres si mal equipez, dont l'ignorance a donné le ridicule nom de *rymeurs* à nostre Langue (comme les Latins appellent leurs mauvais poètes *versificateurs*), osez vous bien endurer le soleil, la poudre & le dangereux labour de ce combat? Je suis d'opinion que vous retirés au bagaige avecques les paiges... ou bien... aux somptueux palaiz des grands seigneurs & cours magnifiques des princes, entre les dames & demoizelles... ⁷³

Ensuite un auteur pourrait exprimer ses pensées beaucoup plus naturellement et "honnêtement" s'il écrit en sa propre langue, mettant ses pensées sur la page dès qu'elles lui arrivent, au lieu de devenir confus par des traductions lourdes:

⁷¹ Boileau, 59.

⁷² Une sincérité similaire est exigée des acteurs. Juste comme un auteur devrait sentir ce qu'il écrit, un acteur devrait éprouver personnellement les sentiments du personnage qu'il projette: "Ne faites point parler vos acteurs au hasard/ Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard. " 92.

⁷³ Du Bellay, 173-174.

Mais je seroy' bien d'avis qu'après les avoir apprises, on ne deprisast la sienne & que celuy qui par une inclination naturelle... se sentiroit plus propre à écrire en sa Langue qu'en Grec ou en Latin, s'étudiasst plus tost à se rendre immortel entre les siens, écrivant bien en son vulgaire que mal écrivant en ces deux autres Langues.⁷⁴

Une troisième façon d'atteindre la vraisemblance c'est pour l'auteur de connaître ses propres talents (ou manque de talents) et de s'y appliquer en conséquence. Boileau écrit "Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent,/ Ouvrier estimé dans un art nécessaire/ Qu'écrivain du commun et poète vulgaire."⁷⁵ Et Du Bellay écrit:

Avant toutes choses fault qu'il [l'auteur] ait ce jugement de cognoître ses forces & tenter combien ses epaules peuvent porter: qu'il sonde diligemment son naturel, & se compose à l'immitation de celuy dont il se sentira approcher de plus près. Autrement son immitation ressembleroit celle du singe.⁷⁶

Un ultime moyen pour le poète de parvenir à la vraisemblance c'est de bien choisir son critique; il faut choisir quelqu'un qui refuserait de le flatter ce qui peut le mener loin de la vraie nature de son oeuvre. Boileau écrit "Faites choix d'un censeur solide et salutaire,/ que la raison conduise, et le savoir éclaire."⁷⁷ La Bruyère répète ce sentiment quand il écrit qu'"il

⁷⁴ Du Bellay, 76.

⁷⁵ Boileau, 98.

⁷⁶ Du Bellay, 107.

⁷⁷ Boileau, 100.

faut qu'un auteur reçoive avec une égale modestie les éloges et la critique que l'on fait de ses ouvrages."⁷⁸

Voilà le devoir de l'auteur. Si nous regardons maintenant la forme, nous trouvons qu'elle aussi doit se conformer aux règles du vraisemblable. D'abord, même si Du Bellay semble croire fortement à l'importance de la forme, de temps en temps il semble que pour lui le naturel est encore plus important. Par exemple dans ce passage il écrit "Que les périodes soient bien jointz, nombreux, bien remplissans l'oreille, & telz qu'ilz n'excedent point ce terme & but que naturellement nous sentons, soit en lisant ou écoutant."⁷⁹ Et puis, on constate que Boileau exige de la vraisemblance entre le sens des mots et les sons qui les représentent; "Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime."⁸⁰ Après tout, un sens noble mêlé avec un son vulgaire ne serait pas du tout naturel; "Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée/ Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée."⁸¹

Dans cette poursuite de la clarté rendue plus facile par la simplicité et le naturel ou le vraisemblable, nous pouvons encore une fois déceler la poursuite idéale. Tout d'abord le désir de réduire les éléments littéraires à leur forme la plus simple et donc disons la plus "originelle," peut être interprété comme un désir de retrouver un état d'origine.

Deuxièmement, dans le désir de la vraisemblance, on peut encore une fois trouver la quête de l'unité. Il semble que la quête de la vraisemblance peut être mieux décrite comme une quête de ce que Starobinski appelle la

⁷⁸ La Bruyère, 71.

⁷⁹ Du Bellay, 166.

⁸⁰ Boileau, 47.

⁸¹ Boileau, 50.

"transparence" ou, "le manque de discordance de l'être et du paraître."⁸²

Ce qui est désiré (en particulier dans le cas de Boileau) n'est pas simplement un sens que les éléments littéraires *semblent* être réels; en plus les éléments *doivent être* réels. Ces auteurs voudraient obtenir "cette fusion et cette confusion de l'existence et de l'idée."⁸³ Un mot ne devrait pas simplement ressembler à son sens --on ne devrait pas trouver de distinction entre les deux. Cette quête de la vraisemblance poussée à l'extrême de la transparence décrit nettement le désir de l'unité parfaite entre éléments opposés.

Enfin, l'insistance que l'auteur se connaisse implique un autre niveau d'unité. Essentiel à sa capacité de se connaître est évidemment la capacité de reconnaître et ensuite de détruire tous les conflits qui demeurent dans l'esprit de l'auteur afin que le "soi" puisse être "at one." Il est clair que l'écrivain lui-même doit personnellement atteindre l'état d'unité avant que le processus de l'écriture puisse commencer.

L'élément final, qui est fondamental à la littérature de cette époque, c'est "l'élégance." "L'élégance" fait référence à une certaine élévation du style, une certaine noblesse d'écriture, ou bien, une certaine qualité exaltante. Il y a deux moyens disponibles à un auteur pour arriver à cette noblesse de langue. On trouve d'abord l'inspiration divine.⁸⁴

⁸² Starobinski, 1.

⁸³ Starobinski, 1.

⁸⁴ Même si je n'ai pas trouvé d'autres exemples spécifiques de cette croyance à l'inspiration divine, tous les autres auteurs que je cite dans cette section, font référence d'une façon ou d'une autre à la Muse poétique. Par exemple, Du Bellay écrit "Chante moy ces odes incognues encor de la Muse Francoyse." 112.

Partout dans cette littérature on trouve des références à la muse littéraire qui fonctionne comme de une inspiration divine.

Ensuite, pour préserver cette qualité divine, l'auteur doit toujours éviter la bassesse dans ses propres oeuvres. Du Bellay écrit "Sur toutes choses, prens garde que ce genre de poëme soit éloigné du vulgaire."⁸⁵ La Bruyère répète la même idée en écrivant "... Il faut que ces termes si propres expriment des pensées nobles, vives, solides et qui renferment un très beau sens."⁸⁶ Et Boileau affirme que le devoir du poète "Mais son emploi n'est pas d'aller, dans une place,/ De mots sales et bas charmer la populace./ Il faut que ses acteurs badinent noblement."⁸⁷. Même Voltaire critique Corneille pour avoir trop employé de la bassesse dans son écriture: "Corneille pécha trop souvent contre la langue... Son malheur était d'avoir été élevé en province et d'y composer même ses meilleures pièces. On trouve trop souvent chez lui des impropriétés, des solécismes, des barbarismes, et de l'obscurité."⁸⁸

Ce n'est pas simplement l'oeuvre qui doit être pure, l'auteur lui même doit toujours garder un esprit noble. Boileau avertit: "Fuyez surtout, fuyez ces basses jalousies,/ Des vulgaires esprits malignes frénésies./ Un sublime écrivain n'en peut être infecté."⁸⁹ Et La Bruyère suggère qu'"Un auteur sérieux n'est pas obligé de remplir son esprit de toutes les extravagances, de toutes les saletés, de tous les mauvais mots que l'on peut

⁸⁵ Du Bellay, 113-114.

⁸⁶ La Bruyère, 91.

⁸⁷ Boileau, 94.

⁸⁸ Voltaire, 204.

⁸⁹ Boileau, 102.

dire."⁹⁰ Enfin, dans sa fuite des bassesses, un vrai poète ne devrait jamais chercher de profit comme récompense de son travail noble: "Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain/ Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain."⁹¹

Au fond de cette poursuite d'une écriture noble nous trouvons encore une fois différentes poursuites idéales. L'inspiration divine par exemple, est fascinante car elle ne décrit pas seulement un moment de création littéraire, mais en plus, un moment d'unification profonde entre le poète humain et la muse divine. En d'autres termes, la littérature elle-même est née de l'unification idéale de l'homme et de son dieu.

Ensuite, le besoin d'un contenu noble implique un certain désir d'origine: l'effort de réduire les éléments littéraires à leur forme la plus pure et raffinée peut être interprété comme un effort de les réduire à l'état de leur pureté originelle.

En fin de compte, le concept traditionnel de la littérature, dans lequel les écrivains ont favorisé le côté représentatif de l'équation littéraire, la littérature consiste en une construction idéale composée d'éléments réglés, simplifiés et élevés, qui fonctionnent parfaitement ensemble dans une harmonie totale.

⁹⁰ La Bruyère, 91.

⁹¹ Boileau, 104.

LA PROBLEMATIQUE LITTERAIRE DE L'IDEAL APPARAÎT

Pourtant est-il possible de réaliser une vision littéraire dont le but est un idéal? Serait-il possible pour un auteur d'organiser et de dompter tant d'éléments divers pris de la réalité chaotique? Comme n'importe quelle représentation, cette représentation pose des problèmes de réalisation par rapport au réel qu'elle essaie de projeter. Après tout, comment peut-on dire qu'un ordre est plus "régulier" qu'un autre? Qui peut définir ce que c'est que "le vraisemblable?" Ou bien, comment peut-on établir qu'une pensée noble est plus "naturelle" qu'une pensée basse?

Mais peut-être ces questions sont-elles hors de contexte, vu qu'elles imposent une perspective du vingtième siècle sur des conceptions d'une époque précédente. Pourtant, si nous examinons quelques-uns des doutes émis par ces écrivains eux-mêmes, en particulier par Voltaire et La Bruyère, nous pouvons voir que ces auteurs commençaient à soulever la problématique littéraire de l'idéal en comprenant quelques-unes des problèmes les plus fondamentaux dans leur recherche d'une littérature idéalisée.

Dans son chapitre "Des ouvrages de l'esprit," La Bruyère met en question la validité de la vraisemblance en se demandant si la réalité théâtrale correspond vraiment à la réalité du monde réel:

Le paysan ou l'ivrogne fournit quelques scènes à un farceur; il n'entre qu'à peine dans le vrai comique: comment pourrait-il faire le fond ou l'action principale de la comédie? «Ces caractères, dit-on sont naturels.» Ainsi, par cette règle, on

occupera bientôt tout l'amphithéâtre d'un laquais qui siffle, d'un malade dans sa garde-robe, d'un homme ivre qui dort ou qui vomit: y a-t-il rien de plus naturel? C'est le propre d'un efféminé de se lever tard, de passer une partie du jour à sa toilette, de se voir au miroir, de se parfumer, de se mettre des mouches, de recevoir des billets et d'y faire réponse. Mettez ce rôle sur la scène. Plus longtemps vous le ferez durer, un acte, deux actes, plus il sera naturel et conforme à son original; mais plus aussi il sera froid et insipide.⁹²

La Bruyère donc suggère que l'élément structural de la clarté soutenue par la vraisemblance n'a même pas de rapport avec la réalité qui devait être son référent.

Abordant cette question d'une façon différente, Voltaire, dans l'article "Langues", expose les problèmes des limites de la langue dans le domaine de la représentation. D'abord, Voltaire se rend compte que la langue n'est pas une structure assez vaste pour contenir l'expression de tous nos sentiments:

Il n'est aucune langue complète, aucune qui puisse exprimer toutes nos idées et toutes nos sensations; leurs nuances sont trop imperceptibles et trop nombreuses. Personne ne peut faire connaître précisément le degré du sentiment qu'il éprouve. On est obligé, par exemple, de désigner sous le nom général d'*amour* et de *haine*, mille amours et mille haines toutes différentes; il en est de même de nos douleurs et de nos plaisirs. Ainsi toutes les langues sont imparfaites.⁹³

Ensuite il se rend compte que les mots resteront simplement des symboles de nos idées: "Tous les mots, dans toutes les langues possibles, sont

⁹² La Bruyère, 86-87.

⁹³ Voltaire, 208.

nécessairement l'image des sensations. Les hommes n'ont pu jamais exprimer que ce qu'ils sentaient. Ainsi tout est devenu métaphore."⁹⁴ Et avec une perspicacité très moderne, il indique même que ces symboles sont ambigus, étant donné qu'ils sont exposés à des chaînes infinies d'interprétations multiples. "L'ignorance a introduit un autre usage dans toutes les langues modernes. Mille termes ne signifient plus ce qu'ils doivent signifier."⁹⁵

En disant que les structures littéraires, telles que la vraisemblance, peuvent être ridicules en comparaison avec la réalité, et que l'élément le plus fondamental à la littérature, la langue, est limité et même confus, ces deux auteurs commencent à comprendre que favoriser le côté représentatif de la littérature pourrait produire une littérature qui n'a que des rapports faibles avec la réalité. D'un côté, les éléments structuraux sont trop contrôlés pour contenir la réalité variée. De l'autre côté, l'élément structurel le plus fondamental, la langue, est trop limité pour imiter la réalité complexe. Ce qui devient évident, c'est que la représentation littéraire est une structure idéalisée qui essaie d'imiter la réalité mais dans cette forme idéalisée ne peut jamais "être" réelle. Dans la conception traditionnelle, la littérature est une structure qui s'impose sur la réalité et donc, même si elle professe d'être basée sur la réalité, elle en reste toujours séparée.

⁹⁴ Voltaire, 209.

⁹⁵ Voltaire, 215.

CHAPITRE III: LE DIX-NEUVIEME SIECLE

En général on voit que jusqu'au dix-huitième siècle, bien des écrivains ont engendré une littérature qui s'appuyait essentiellement sur l'aspect idéal de l'équation littéraire. D'un côté, beaucoup de romanciers, de dramaturges et de poètes semblaient préférer un contenu idéalisé et donc non-réaliste. De l'autre, certains d'entre eux ont défendu l'idée d'une littérature bien réglée et organisée, dont la structure serait "parfaite". Pourtant, certains écrivains, comme avait fait Voltaire, se sont rendus compte que si on se concentrait exclusivement sur la représentation idéale on aurait tendance à oublier ce qu'on a essayé de représenter. Autrement dit, en essayant de rendre une représentation idéale, contrôlée et "belle," on risquait de ne pas être fidèle au réel. En effet, frustrés par cette emphase sur l'idéal, plusieurs écrivains du dix-neuvième siècle ont ainsi essayé de définir la littérature par rapport au réel qu'elle était censée représenter. Ce mouvement fut introduit par les romantiques qui ont attaqué la structure rigide du classicisme. Etudions donc la théorie romantique pour mieux comprendre les origines de ce changement.

LE ROMANTISME

Le traité sur le romantisme qui est peut-être le plus connu, est bien entendu la préface de *Cromwell*, de Victor Hugo. Dans cette oeuvre deux buts de Hugo nous intéressent. D'abord, il voulait révéler jusqu'à quel point

la littérature classique, qui avait trop insisté sur la régularité, la clarté, et l'élégance, --et donc sur la représentation-- a échoué dans sa représentation du réel. Ensuite, il voulait proposer une nouvelle théorie littéraire, le romantisme, qui promettait une structure libérée de ces règles représentatives. Pour les romantiques, le réel, "tyrannisé" jusque là, pouvait enfin surgir.

En ce qui concerne la régularité dans la structure classique, Hugo révèle d'abord que les éléments structuraux de l'unité de lieu et de l'unité de temps ne représentent en aucune manière le vraisemblable. Par exemple, l'unité de lieu nécessite que toute l'action se tienne dans l'espace d'une seule antichambre, et ignore le fait que le lieu spécifique ou historique est intrinsèque à la représentation réaliste d'une scène:

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grands scènes de l'histoire.... brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché?¹

En outre, dans la réalité l'action ne se limite jamais à un seul lieu spécifique:

Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler où arrivent

¹ Victor Hugo, *Cromwell* (Paris: Ernest Flammarion, 1913) 20.

on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour...²

Donc la règle de l'unité de lieu ne préserve en aucune manière le sentiment du réel.

En ce qui concerne l'unité de temps, qui exige que l'action s'accomplisse en vingt-quatre heures, Hugo estime qu'elle aussi ne représente pas fidèlement le réel:

L'unité de temps n'est plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements! appliquer la même mesure sur tout! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds.³

D'après Hugo donc, les deux unités ne sont rien d'autre que des mesures impropres à la représentation de la réalité. En effet, il interprète l'ensemble de ces deux unités comme une structure qui s'impose sur la réalité et la mutile:

Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme des barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire.⁴

² Hugo, 19-20.

³ Hugo, 21.

⁴ Hugo, 21.

D'ailleurs, ces unités déforment tant la réalité, qu'il les décrit comme une "cage des unités" qui "ne renferme qu'un squelette"⁵ du réel.

Hugo achève cette discussion de la régularité, en montrant que la nécessité d'obéir à chaque règle structurelle est si dominante, qu'elle enferme et supprime la réalité. Par exemple, le désir classique d'encadrer la langue dans des systèmes codifiés qui ne changeront jamais, ignore le fait que dans la réalité tout change, y compris la langue. Cet encadrement étouffe donc la richesse de la langue vivante:

Car, bien qu'en aient dit certains hommes... Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui... Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas?... La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues est admirable, parce qu'elle est originale.... Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse... C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos Josué littéraires crient à la langue de s'arrêter: les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour ou elles se *fixent*, c'est qu'elles meurent.⁶

Afin de rendre la littérature plus "réelle", Hugo propose de libérer l'art grâce à une rhétorique révolutionnaire :

⁵ Hugo, 21.

⁶ Hugo, 32-33. Un autre exemple d'une critique qu'il fait de la rigidité de la structure concerne le concept de genre. Dans la préface de *Ruy Blas* il indique qu'une structure qui demande la séparation des genres ne représente en aucune manière une réalité qui est toujours composée par un mélange de douleur et d'humour. Comme remède il divise les aspects du drame entre les personnages principaux: "Alors don Salluste serait le drame, don César la comédie, Ruy Blas la tragédie." Victor Hugo, *Ruy Blas* (Boston: D.C. Heath & Company Publishers, 1894), 8.

Le temps en est venu... Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles, ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier.⁷

Au lieu d'appliquer des règles rigides qui déforment la réalité, il faut appliquer la seule règle qui est de la liberté dans l'art: "Mais non, encore une fois il [Hugo] n'a ni le talent de créer, ni la prétention d'établir des systèmes... Ce qu'il a plaidé au contraire, c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles."⁸

Continuant sa critique, Hugo révèle des contradictions dans les éléments structuraux que Voltaire appelle la clarté et l'élégance. Encore une fois ces éléments ignorent le réel et le mutilent. Tout d'abord, même si la notion traditionnelle de la clarté s'appuie sur la vraisemblance et insiste sur un contenu qui ressemble au réel, elle échoue complètement dans cette prétention:

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue... Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs.⁹

⁷ Hugo, 25.

⁸ Hugo, 33-34.

⁹ Hugo, 19-20.

Pour ainsi dire, en s'appuyant sur le "vraisemblable" on a laissé tomber le "vrai."

Hugo poursuit cette critique du vraisemblable dans une critique de la nécessité de l'élégance. Après tout, n'y a-t-il pas de grandes contradictions entre le désir d'un contenu vraisemblable et le refus de mettre en scène tout ce qui est réel, y compris ce qui peut être considéré vulgaire ou grotesque? Comme il l'explique, nous, les êtres vivants, possédons deux côtés --le noble, et le vulgaire.

Du jour où le christianisme a dit à l'homme «Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel...»; de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe.¹⁰

Abandonner un des éléments primordiaux du théâtre, --le grotesque--c'est représenter seulement une moitié du "vrai."¹¹

Pour remédier à cette situation Hugo propose une nouvelle littérature qui met le "vrai" en scène, et bien entendu, représente le vulgaire:

Cette muse, [la muse romantique], loin de repousser, comme la véritable école classique française, les trivialités et les bassesses de la vie, les recherche au contraire et les ramasse avidement.

¹⁰ Hugo, 17.

¹¹ En plus selon lui, même si le vulgaire n'est pas "beau," il offre à l'écrivain beaucoup plus de variété et de richesse que le noble: "Le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art... le beau n'a qu'un type; le laid en a mille. C'est que le beau... n'a que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation... ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe."
13.

Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis XIV ne peut passer tranquille devant celle-ci. *Il faut qu'il soit décrit c'est-à-dire anobli.*¹²

Cette nouvelle littérature proposée par Hugo est évidemment le romantisme. En prononçant la nécessité d'abandonner les règles rigides qui avaient déformé la réalité, en proposant de représenter toute la réalité, (le sublime et le vulgaire), (et prenant ses sources directement dans la réalité et non pas à partir d'imitations), le romantisme est clairement une littérature qui s'appuie non pas sur la représentation mais sur le réel.

Le mouvement romantique a défendu l'idée d'une littérature qui se définirait par rapport au réel plutôt que par rapport à l'idéal. En conséquence, on trouve, dans des textes romantiques, une liberté structurelle qui est très rafraîchissante. Par exemple, *Ruy Blas* de Hugo a lieu dans de multiples lieux différents et dans des temps différents. D'autre part, le vulgaire y est incarné dans le personnage principal, Ruy Blas lui-même, ainsi que dans le personnage de Don Salluste, un noble vicieux.

¹² Hugo, *Cromwell*, 29. Un autre principe classique que Hugo attaque dans la préface, c'est la notion que si un écrivain voulait être un génie, il devrait imiter un génie. Il trouve cette notion vraiment insuffisante. D'abord, imiter l'écriture d'un autre génie rendrait l'imitation d'une imitation du vrai. Comme telle, ceci servirait simplement à séparer l'auteur d'un degré de plus du "vrai" qu'il poursuivait. Pour souligner ce point, Hugo emploie plusieurs fois la métaphore de l'imitation, qui perd toute importance comparée à l'originel. Par exemple, il écrit "A quoi bon s'attacher à un maître? se greffer sur un modèle? Il vaut mieux encore être ronce ou chardon, nourri de la même terre que le cèdre et le palmier, que d'être le fungus ou le lichen de ces grands arbres," 26. Ailleurs il écrit "Suivez les règles! Imitiez les modèles! Ce sont les règles qui ont formé les modèles... Le reflet vaut-il la lumière," 24.

Au lieu de poursuivre des imitations fausses, Hugo estime que le poète de son époque "ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature," 25. Si on voulait imiter ou décrire le réel, il vaudrait mieux trouver ses sources directement du réel et non d'une imitation. En effet, le "vrai" est la source directe du génie. "Il faut puiser aux sources primitives... C'est la même nature qui féconde et nourrit les génies les plus différents," 25-26.

Pour ce qui est du roman, nous pouvons citer *Atala* et *René* de Chateaubriand qui selon une des notions romantiques de Hugo, illustre le mélange des genres: "C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique."¹³ Enfin dans la poésie, on trouve le lyrisme par excellence. C'est le début de la libération structurelle.

Pourtant dans leurs oeuvres, nous trouvons une idéalisation similaire à celle des écrivains précédents. Dans une analyse très brève de leur obsession des utopies, de l'amour, du héros, de l'immortalité et de la nostalgie, cette idéalisation peut être clairement démontrée.

En ce qui concerne la notion d'utopie, un exemple frappant, qui ressemble aux paradis terrestres de Bernadin de St. Pierre et de Montaigne, est le nouveau monde qui se trouve dans *Atala* et *René* de Chateaubriand. Il écrit "Ce dernier fleuve, dans un cours de plus de mille lieues, arrose une délicieuse contrée, que les habitants des Etats-Unis appellent le *nouvel Eden*."¹⁴ Comme dans les autres utopies nous trouvons un monde abondant qui nourrit et protège les personnages. Un autre exemple se trouve dans le roman *Indiana* de George Sand. Ici, Indiana et Noun viennent du nouveau monde décrit d'une façon utopique, et à la fin Indiana et Ralph se réfugient dans l'île de Bourbon.

L'amour idéal et tragique qui hante René et Atala et Indiana est un thème répandu dans la littérature romantique. Ruy Blas adore la reine Doña Maria, mais étant servant, ne peut jamais la posséder. Alfred de Musset, dans ses poèmes, "La nuit de mai," "La nuit d'octobre," " La nuit

¹³ Chateaubriand, *Atala and René* (Chicago: Scott, Foresman and Company, 1901) 35.

¹⁴ Chateaubriand, 55.

d'août" et "La nuit de décembre," pleure son amour brisé avec George Sand. De plus dans le roman *Adolphe*, nous voyons une amante, Elinore, torturée par son amour pour Adolphe, qui de son côté ne l'a jamais aimée.

Si nous considérons la notion du héros, on pourrait dire que sa forme change mais non sa qualité idéale. En général, au lieu de trouver des héros qui cherchent leur unité intérieure à partir du combat avec un ennemi qui n'est autre que l'ego, nous trouvons des héros qui créent leur propre unité dans la recherche de l'individualisme extrême. Ce phénomène se voit dans le roman *Adolphe*, dans lequel Adolphe se trouve trop fier pour aimer quelqu'un d'autre. Dans *Indiana*, (comme je l'ai déjà mentionné) deux personnages se réfugient à la fin dans l'isolement sur une île. En outre, on trouve de nombreux poètes romantiques qui parlent sans cesse de leur solitude profonde. Alfred de Musset, par exemple, écrit dans la nuit de Mai "Qui vient? qui m'appelle?- Personne./ Je suis seul; c'est l'heure qui sonne;/ O solitude! ô pauvreté!"¹⁵ Lamartine aussi semble être troublé par une aliénation profonde. Dans son poème "Isolement" il écrit:... «Nulle part le bonheur ne m'attend.»/.../ Sur la terre d'exil pourquoi restè-je encore?/ Il n'est rien de commun entre la terre et moi."¹⁶

En ce qui concerne la notion d'immortalité, on pourrait examiner "La fonction du poète" de Hugo. Dans ce poème Hugo semble dire que le poète est "le rêveur sacré" qui "jette sa flamme/ Sur l'éternelle vérité."¹⁷ Ce rôle fournit au poète un certain pouvoir divin sur le temps.¹⁸

¹⁵ G. Pompidou, *Anthologie de la poésie française* (Paris: Librairie Hachette, 1961) 295.

¹⁶ Pompidou, 211-212.

¹⁷ André Lagarde et Laurent Michard, *XIX^e siècle* (Paris: Editions Bordas, 1963) 162.

¹⁸ Cette notion de la source de l'inspiration du poète présentée ici par Hugo, est peut-être en conflit avec la notion du poète dans la préface de *Cromwell*, qui tire son inspiration

Lamartine aussi évoque la notion de l'immortalité notamment dans son poème "Immortalité," dans lequel il écrit:

Je te salue, ô Mort! Libérateur céleste,/.../
 Tu n'anéantis pas, tu délivres! ta main,/.../
 Et l'Espoir, près de toi, rêvant sur un tombeau,
 Appuyé sur la Foi, m'ouvre un monde plus beau.¹⁹

Enfin un dernier idéal, la nostalgie, hante les romantiques. Comme on l'a déjà dit, Alfred de Musset évoque nostalgiquement et incessamment son amour pour George Sand. Dans la *Légende des siècles* de Hugo nous trouvons l'histoire décrite d'une manière très nostalgique, par exemple dans "Booz Endormi" où il écrit: "Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été/ Avait, en s'en allant, négligemment jeté/ Cette faucille d'or dans le champs des étoiles."²⁰ Enfin Lamartine loue le souvenir dans son poème "Lac": "Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,/ Au moins le souvenir!"²¹

Bien entendu ce ne sont que quelques exemples du contenu idéalisé produit par les romantiques, mais il y en avait plusieurs autres. Après tout, c'est cette idéalisation qui a donné au romantisme la réputation décrite par Zola, comme un école littéraire qui, avec ses profusions d'émotions, avait trop exagéré la réalité. "Tant que le roman a été une récréation de l'esprit, un amusement auquel on ne demandait que de la grâce et de la verve, on

directement du réel. Ce conflit pourrait être une indication du degré auquel les romantiques étaient hantés par un besoin d'idéalisation.

¹⁹ Lagarde, 91.

²⁰ Pompidou, 220.

²¹ Pompidou, 216.

comprend que la grande qualité [du romantisme] était tout d'y montrer une invention abondante."²²

LE REALISME

Les critiques sont d'accord en général pour dire que c'était contre cette excès idéal du contenu que les romanciers réalistes se sont révoltés. Dans notre interprétation on pourrait simplement dire que les réalistes voulaient continuer le travail que les romantiques avaient initié. Les romantiques avaient commencé à libérer la structure de ses règles représentatives qui avaient supprimé la réalité. Maintenant les réalistes voulaient libérer le contenu des idéaux non-réalisables pour que lui aussi puisse ressembler au "réel." Et peut-être pour résoudre la problématique. Examinons donc quelques écrivains réalistes pour mieux comprendre une littérature qui s'est efforcée de présenter le réel.

Balzac est un des auteurs réalistes les plus explicites en ce qui concerne la théorie littéraire. Dans une condamnation de la littérature idéalisée d'auparavant, il écrit dans l'avant-propos de *La comédie humaine*:

L'histoire n'a pas pour loi, comme le roman, de tendre vers le beau idéal. L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut; tandis que *le roman doit être le monde meilleur...* Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails.²³

²² Emile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1918) 206.

²³ Balzac, *La Comédie humaine* 13 vols. (Dijon: Bibliothèque de la Pléiade, 1951) 11.

Frustré par une littérature qui s'est trop appuyée sur l'idéal, Balzac cherche d'autres moyens d'expression. Au lieu de poursuivre le côté idéal des hommes, il prend un point de vue "réaliste" qui se concentre sur l'animalité des êtres humains. Selon lui, les hommes et les animaux viennent de la même source:

Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme... Les Espèces Zoologiques résultent de ses différences.²⁴

Ainsi, au lieu de louer les qualités nobles de l'homme, il vaudrait mieux dans cette perspective, classer les hommes comme des organismes biologiques.

La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques.²⁵

²⁴ Balzac, 4.

²⁵ Balzac, 4. On pourrait interpréter les titres de ces chapitres comme une partie de cet effort d'organiser l'espèce humaine. Après tout inclus dans ces catégories il y a les "scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne," des études philosophiques, des études analytiques, la pathologie de la vie sociale, l'anatomie des corps enseignants et la monographie de la vertu. 14-15.

Ceci dit, le rôle de l'écrivain n'est plus celui d'un intermédiaire entre Dieu et l'homme, mais plutôt celui d'un observateur historique ou même scientifique. "Un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle,... le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social,... l'enregistreur du bien et du mal."²⁶ Enfin, comme n'importe quel scientifique, il doit tirer des conclusions:

Ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle du vrai, du beau?²⁷

Prise dans son ensemble, cette théorie fait de Balzac le fameux "historien des mœurs." Balzac souhaite évidemment de cette façon exprimer tout le réel (et rien que le réel) à la façon d'un spécialiste des sciences sociales. C'est cette emphase sur les faits et sur ce qui est scientifique qui donne à cette école le nom d'"école réaliste."

Cette nouvelle théorie littéraire basée sur le réel s'exprime donc dans les oeuvres réalistes. Loin de l'idéalisation d'auparavant, nous trouvons des contes basés sur des événements réels qui sont donc plutôt réalistes qu'idéaux. Par exemple le roman *Le Rouge et le noir* de Stendhal (un auteur transitoire entre le romantisme et le réalisme) est basé sur la vie "d'Antoine Berther, condamné à mort par les assises de l'Isère et exécuté

²⁶ Balzac, 7.

²⁷ Balzac, 7.

en février 1828, pour tentative de meurtre sur la personne de Mme Michoud, chez qui il avait été précepteur."²⁸ Balzac tirait ses histoires de ses expériences et d'une capacité d'observation des détails qui était surprenante. Flaubert "a passé sa jeunesse dans un milieu médical," et en conséquence "la documentation est devenue la condition, parfois écrasante, de son labeur d'écrivain."²⁹ Par exemple "avant de décrire l'empoisonnement de Mme Bovary ou les effets de la faim sur les Mercenaires, il consulte plusieurs traités médicaux."³⁰

Dans les romans réalistes, il ne s'agit pas en général d'utopies, mais plutôt de villes réelles. Par exemple *Le Père Goriot* se situe très exactement à Paris en 1819 dans la maison de Mme Vauquer, rue Neuve-Sainte-Geniève. *Mme Bovary* a lieu à Tostes en Normandie. Les amants s'aiment d'une façon qui, pour ainsi dire, est beaucoup plus réaliste. Au lieu de trouver des amours idéaux, les personnages rêvent souvent d'amours comme ceux qu'ils ont lus dans les romans. Mais, étant des personnages "réalistes," ils ne trouvent jamais l'amour idéal. Par exemple, en décrivant Mme Bovary, Flaubert écrit: "Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion*, et de *ivresse* qui lui avaient paru si beaux dans les livres."³¹ On n'a plus vraiment de héros mais simplement des personnages principaux qui ne semblent jamais se comprendre eux-mêmes. Nous voyons souvent leurs vies dans leur totalité sans qu'elles semblent jamais trouver de résolution.

²⁸ Michard, 329.

²⁹ Michard, 457.

³⁰ Michard, 457.

³¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris: Garnier Frères, 1971) 36.

Encore une fois on peut citer Mme Bovary qui à la fin de sa vie meurt sans avoir jamais rencontré le parfait amant. A la fin de *Le Rouge et le noir*, même après que Mme de Rênal lui a pardonné, Julien Sorel est condamné à mort. Le père Goriot finit sa vie dans une solitude pathétique après avoir été oublié par ses deux filles. Selon cette conception réaliste il ne s'agit pas de l'immortalité car dans la réalité tout le monde meurt. En général donc, les idéaux existent seulement dans les esprits des personnages principaux comme des buts qu'ils ne peuvent jamais atteindre et de cette façon ils représentent l'échec des vies réalistes de ces personnages et non pas le but de la recherche humaine.

Même si les réalistes ont mis tant d'emphase sur l'aspect réel de l'équation littéraire, selon certains critiques, il restait une qualité fictive et significative dans leurs oeuvres qui les a éloignés du "vrai réalisme." Stendhal par exemple, a toujours conservé un certain romantisme idéalisé. Balzac a créé un monde tiré souvent plus de son imagination que de la réalité. Même Flaubert après tout, décrit des contes et non la réalité. En effet, même si la littérature réaliste raconte des histoires basées sur le réel, et donc d'une façon est "réaliste," elle restait dans le domaine des contes, des histoires mais non dans le domaine des faits. C'était cette insuffisance du mouvement réaliste, qui a donné naissance au mouvement naturaliste.

LE NATURALISME

L'écrivain qui représentait le mieux l'école naturaliste est Zola.

Comme Balzac, Zola ne croyait pas à l'idéalisation du contenu, favorisée par ses prédécesseurs. Il n'aimait pas le fait qu'on ait trop insisté sur l'imagination idéale au détriment du réel:

Alexandre Dumas, Eugène Sue, avaient de l'imagination. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo a imaginé des personnages et une fable du plus vif intérêt; dans *Mauprat*, George Sand a su passionner toute une génération par les amours imaginaires de ses héros. Mais personne ne s'est avisé d'accorder de l'imagination à Balzac et à Stendahl. On a parlé de leurs facultés puissantes d'observation et d'analyse; ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes.³²

Mais même s'il loue Balzac pour avoir été celui qui "a fondé le roman contemporain, parce qu'il a apporté et employé un des premiers ce sens du réel qui lui a permis d'évoquer tout un monde,"³³ il trouve en même temps que Balzac lui-même avait trop compté sur sa propre imagination et donc n'avait pas poussé le réalisme jusqu'à son terme:

De même pour Balzac. Il y a en lui un dormeur réveillé, qui rêve et crée parfois des figures curieuses, mais qui ne grandit certes pas le romancier... C'est là ce que j'appelle la fantasmagorie de Balzac. Je n'aime pas davantage son grand monde, qu'il a inventé de toutes pièces... En un mot, l'imagination de Balzac, cette imagination déréglée qui se jetait dans toutes les exagérations et qui voulait créer le monde à nouveau sur des plans extraordinaires, cette imagination m'irrite plus qu'elle m'attire.³⁴

³² Zola, 205.

³³ Zola, 212.

³⁴ Zola, 211-212.

Zola envisage une littérature qui s'appuierait d'une façon encore plus profonde sur l'aspect réel de l'équation littéraire. Elle serait encore plus scientifique que celle proposée par Balzac, ne tolérerait rien qui ne soit pas basé sur le réel. Influencé par les développements scientifiques de son époque, Zola dans *Le Roman expérimental* propose "l'idée d'une littérature déterminée par la science."³⁵ S'appuyant sur l'exemple de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard, Zola, dans le désir d'appliquer la même méthode scientifique employée dans les sciences à la littérature, insiste sur les principes suivants. D'abord, "le romancier expérimentateur n'est plus qu'un savant spécial, qui emploie l'outil des autres savants, l'observation et l'analyse."³⁶ Comme eux, cet expérimentateur "doit n'avoir aucune idée préconçue"³⁷ en ce qui concerne son sujet. Son travail consisterait à appliquer la méthode expérimentale aux êtres humains: "En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants."³⁸ Ainsi, "c'est l'investigation scientifique, c'est le raisonnement expérimental qui combat une à une les hypothèses des idéalistes,³⁹ et qui remplace les romans de pure imagination par les romans d'observation et d'expérimentation."⁴⁰

³⁵ Zola, 1.

³⁶ Zola, 48.

³⁷ Zola, 3.

³⁸ Zola, 16.

³⁹ Par "idéaliste" Zola semble dire "romantique."

⁴⁰ Zola, 16-17.

Donc, au lieu de s'intéresser aux passions, à la moralité, à l'humanité, ou en d'autres termes, à ce que Zola appelle, "le pourquoi," un romancier naturaliste doit s'intéresser à "l'hérédité," au "milieu," aux "théories de Darwin," au "mécanisme de la passion," au "milieu social," et à "la physiologie, tout ce que Zola appellent "le comment."⁴¹

En conclusion, Zola écrit:

Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique: il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de la théologie.⁴²

⁴¹ Zola, 19-21.

⁴² Zola, 22. Il est intéressant de noter les raisons pour lesquelles Zola semble croire que le naturalisme scientifique nous rapprocherait plus de la "vérité" que la métaphysique. Après tout, si on abordait le "pourquoi" on poserait des questions sur la nature humaine qui mèneraient aux réponses abstraites et arbitraires, basées sur l'individu. Mais, si on se posait la question "comment," on pourrait arriver à des faits exacts, réels et universels. Il aborde l'ensemble de cette question de la différence entre son école et les écoles précédentes dans ce passage assez long: "Notre querelle est là avec les écrivains idéalistes. Ils partent toujours d'une source irrationnelle quelconque, telle qu'une révélation, une tradition ou une autorité conventionnelle... Nous écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l'observation et à l'expérience; tandis que les écrivains idéalistes admettent des influences mystérieuses échappant à l'analyse, et restent dès lors dans l'inconnu, en dehors des lois de la nature. Cette question de l'idéal, scientifiquement, se réduit à la question de l'indéterminé et du déterminé. Tout ce que nous ne savons pas, tout ce qui nous échappe encore, c'est l'idéal, et le but de notre effort humain est chaque jour de réduire l'idéal, de conquérir la vérité sur l'inconnu. Nous sommes tous idéalistes, si l'on entend par là que nous nous occupons tous de l'idéal. Seulement j'appelle idéalistes ceux qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être, qui n'ont de goût que pour les hypothèses les plus risquées, qui dédaignent de les soumettre au contrôle de l'expérience, sous prétexte que la vérité est en eux et non dans les choses. Ceux-là, je le répète, font une besogne vaine et nuisible, tandis que l'observateur et l'expérimentateur sont les seuls qui travaillent à la puissance et au bonheur de l'homme, en le rendant peu à peu le maître de la nature. Il n'y a ni noblesse, ni dignité, ni beauté, ni moralité, à mentir, à prétendre qu'on est autant plus grand qu'on se hausse davantage dans l'erreur et dans la confusion," 33-34.

LA PROBLEMATIQUE LITTERAIRE DE L'IDEAL DEMEURE

Cette littérature naturaliste proposée par Zola, est-elle vraiment plus "réelle," que la littérature des réalistes, ou des romantiques, ou même des classiques? La représentation de Zola, même si elle semble imiter plus exactement le réel, ne reste-t-elle pas rien d'autre qu'une simple imitation? Après avoir examiné toutes ces écoles littéraires depuis le moyen âge, il devient clair que la littérature, étant composée de deux éléments opposés de la représentation et du réel, échouera toujours dans son effort de signifier.

Du classicisme au naturalisme cette problématique littéraire de l'idéal a troublé les écrivains. A l'époque classique on semblait croire trouver le "réel" dans la recherche de la beauté idéale et de la structure parfaite. Pourtant des auteurs comme La Bruyère avaient mis en question la validité de la vraisemblance au théâtre et des auteurs comme Voltaire avaient révélé les limites de la langue par rapport à la description du réel.

De la même façon, au dix-neuvième siècle, avec le romantisme et le réalisme, on semblait croire trouver la solution à la problématique dans la représentation du réel sous toutes ses formes. Pourtant, comme avec les classiques, la problématique idéale de la littérature est revenue. Hugo, comme La Bruyère, qui l'avait précédé, reprend le problème du vraisemblable au théâtre en écrivant:

La nature et la vérité... essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui à notre avis, sépare la réalité selon l'art de

la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre... la vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la même chose. Supposons en effet un de ces promoteurs irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art à la représentation d'une pièce romantique du *Cid* par exemple.-- Qu'est cela? dira-t-il au premier mot. Le *Cid* parle en vers! Il n'est pas *naturel* de parler en vers.-- Comment voulez-vous donc qu'il parle? -- En prose.-- Soit.-- Un instant après:-- Quoi... le *Cid* parle français! -- Eh bien?-- La *nature* veut qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol.-- Nous n'y comprendrons rien; mais soit encore.-- Vous voyez que c'est tout? Non pas; avant la dixième phrase castillane, il doit se lever et demander si ce *Cid* qui parle est le véritable *Cid* en chair et en os? De quel droit cet acteur, qui s'appelle Pierre ou Jacques, prend-il le nom de *Cid*? Cela est *faux*.-- Il n'y a aucune raison pour qu'il n'exige pas des arbres *réels*, des maisons *réelles* à ces menteuses coulisses.

On doit donc reconnaître, sous peine de l'absurde que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts.⁴³

Ensuite, comme Voltaire qui autrefois avait souligné le fait que la langue n'est rien d'autre qu'une métaphore, Fleury écrit:

Une *allégorie* ne saurait être *réelle*, pas plus qu'une *réalité* ne peut devenir *allégorique*: la confusion est déjà assez grande à propos de ce fameux mot *réalisme*, sans qu'il soit nécessaire de l'embrouiller encore davantage.⁴⁴

Même Zola, qui semble croire trouver l'unisson parfaite entre la représentation et le réel dans son école naturaliste semble aussi de temps en temps être conscient de la problématique littéraire de l'idéal:

⁴³ Hugo, *Cromwell*, 26.

⁴⁴ Champfleury, *Le Réalisme* (Paris: Michel Levy Frères, 1857) 279.

Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel... Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est... Pourtant rien n'est plus rare. Les peintres savent bien cela... Chacun l'apercevra sous une couleur dominante; un la poussera au jaune, un autre au violet, un troisième au vert... Chaque oeil a ainsi une vision particulière... Ce qui est certain, c'est qu'ils auront beau regarder la vie s'agiter autour d'eux, jamais ils ne sauront en reproduire exactement une scène.⁴⁵

D'une façon ou d'une autre ces écrivains semblent se rendre compte que leurs efforts pour unir la représentation au réel ont échoué. Dans des manières différentes, ils disent tous que la représentation ne peut jamais imiter parfaitement le vrai. Dans le monde plutôt traditionnel on tendait vers une littérature représentative et en conséquence on a créé des représentations peut-être trop idéalisées du réel. Au dix-neuvième siècle, on essayait de résoudre cette problématique dans une recherche du côté réel de l'équation. Pourtant à cause des limites de la représentation la littérature pouvait seulement rendre une imitation incomplète d'une petite partie du réel. On pouvait décrire le monde d'une façon idéale, mais on ignorait le vulgaire et le chaotique. On pouvait décrire le monde d'une façon très précise, mais le résultat en serait une imitation et non pas le réel lui-même. Si la littérature est un idéal qui ne se résoudra jamais, pourquoi écrire? A quoi cela sert-il de continuer à échouer dans la recherche du réel? Vu dans l'ensemble la littérature à la fin du dix-neuvième siècle ne pouvait plus continuer dans sa forme binaire.

⁴⁵ Zola, 206-209

CHAPITRE IV: RESOLUTION --L'"ECRITURE" DU VINGTIEME SIECLE

Etant donné que la littérature qui signifie le réel échoue inévitablement dans son but, il fallait que la littérature prenne un autre point de départ. A la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècles, certaines nouvelles conceptions ont apparu, et ont rendu une nouvelle littérature possible. Pour ainsi dire, il y avait à l'époque une réorientation de la perception. On a commencé à croire que la notion du réel n'était pas nécessairement une chose qu'on pourrait atteindre, comprendre ou connaître. Elle apparaissait comme une notion arbitraire et même un peu ridicule. Vu qu'on ne tenait plus à l'aspect réel de l'équation littéraire, on pouvait tout à fait abandonner le réel. Au lieu de continuer à définir la littérature comme ce qui est composé du réel et de la représentation on la définissait alors comme la représentation seule qui devient son propre complément. Au lieu d'être un moyen employé pour parvenir au réel la littérature apparaît comme une collection de mots sans aucune signification, qui cherchent leur propre forme dans l'immédiat. Comme tel, l'acte d'écrire devient un simple acte de vie au lieu d'une séparation imposée et nécessaire entre nous et le monde. Ce n'était plus la "littérature" (composée de deux parties) mais "l'écriture," vivante et immédiate. Comme Foucault l'a écrit, l'écriture est:

a silent, cautious deposition of the word upon the whiteness of a piece of paper, where it can possess neither sound nor

interlocutor, where it has nothing to say but itself, nothing to do but shine in the brightness of its being.¹

En abandonnant l'aspect du réel on a pour ainsi dire résolu la problématique littéraire de l'idéal.

A travers les siècles il y avait bien entendu plusieurs écoles qui tendaient vers cette notion d'écriture qui ne fait pas référence au réel. Par exemple, au moyen âge les alchimistes ont créé une littérature obscure et incohérente n'ayant pas de référent perceptible dans le réel. Au seizième siècle, les sceptiques ont basé leur philosophie sur la notion que le réel lui-même ne pourrait jamais être atteint. Juste avant l'époque classique le Baroque régnait et s'appuyait sur le merveilleux et le bizarre. Le romantisme même est souvent citée comme une littérature qui tendait vers l'imaginaire et le non-connaissable.

Pourtant ce n'est qu'à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècles que la littérature sans référent dans le réel, ou bien l'écriture, est devenue le "mainstream." Cette écriture voit sa meilleure expression dans le symbolisme et le nouveau roman qui avaient d'une manière ou d'une autre rejeté l'aspect du réel pour une préférence de la représentation seule.

LE SYMBOLISME

¹ Michel Foucault, *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1973) 300.

Le symbolisme représente une des premières tentatives substantielles de créer une écriture. Tandis que les titres des autres écoles tels que le "classicisme," "le romantisme," "le réalisme," et "le naturalisme" font référence à la question "comment représente-t-on le réel?", le nom "symbolisme" fait référence à l'aspect représentatif de la littérature et ignore le réel. Ce sont les symboles, la langue, le choix des mots, l'ordre des mots, l'orthographe, l'emploi du temps etc., qui présentent un intérêt, et non pas le référent. Même si c'était une école très diverse, qui incorporait plusieurs conceptions littéraires, c'est cette préférence pour une littérature qui ne représente pas le réel mais consiste en la représentation toute seule qui nous intéresse.

Influencés par certaines recherches scientifiques les symbolistes commençaient à ne plus croire en la capacité de l'homme à comprendre ou à connaître le "vrai." Par exemple en 1871, on traduisait les *Premiers principes* de Spencer et "toute la première partie du livre était employée à établir la notion de l'inconnaissable... Spencer prétendait établir que «la puissance dont l'univers est pour nous la manifestation est complètement impénétrable»."² Ensuite, en 1877, avec la traduction de la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann on introduit la notion "d'expliquer le monde par l'existence d'un esprit inconscient, tout puissant, moteur premier, sur lequel rien ne pouvait agir."³ Enfin avec l'influence de Schopenhauer, "la jeune génération adhéra à la philosophie de l'Illusion et se plut à penser... que le monde n'était qu'une «représentation»."⁴ Et donc, "les nouveaux

² Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme* (Paris: Librairie Armand Colin, 1967) 121.

³ Martino, 121.

⁴ Martino, 121.

rêveurs et les nouveaux philosophes se détournent de la réalité, ou même la nient."⁵

En conséquence, vu que l'art ne pouvait plus fonctionner comme un médium à travers lequel on arrive au réel, il pouvait ainsi devenir plutôt une fin en soi. Un des premiers symbolistes, Théophile Gautier, a lancé cette notion de "l'art pour l'art." Il écrit:

Quant à nos principes ils sont suffisamment connus: nous croyons à l'autonomie de l'art: L'art pour nous n'est pas le moyen mais le but; -- tout artiste qui propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux: nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme, pas plus que nous ne comprenons le corps sans l'âme, ou l'âme sans le corps, du moins dans notre sphère de manifestations: --une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien?⁶

Dans cette notion la beauté de la poésie ne vient pas d'idées concrètes mais plutôt des sons et des sensations évoqués par des mots. Cette idée se voit clairement dans cet extrait de son poème "Symphonie en blanc majeur:"

Le duvet blanc de la colombe,
Neigeant sur les toits du manoir,
et la stalactite qui tombe,
Larme blanche de l'ancre noir?⁷

Le poème consiste en des évocations émotives de sons et de couleurs sans idées concrètes.

⁵ Martino, 121.

⁶ Martino, 16.

⁷ Michard, 269.

Une autre manifestation de l'autonomie de l'art c'est l'hermétisme des écrivains comme Mallarmé et Rimbaud. Après tout, ce qui est "incohérent" est, pour ainsi dire, ce qui n'a pas de référent dans le réel. En plus, comme Rimbaud l'explique, c'est à travers l'incohérence qu'on parvient au Beau:

Nul ordre perceptible entre ces images éblouissantes, bariolées, où se mêlent le réalisme et la féerie: le poète les juxtapose et les brouille, inventant des mots nouveaux, altérant les sens habituels, brisant la syntaxe, ne retenant des traditions poétiques que des jeux d'allitérations et d'assonances, ou la puissance incantatoire des répétitions et des énumérations; c'est de l'incohérence même qu'il parvient à faire jaillir la beauté.⁸

De la même façon, la notion de vers libre est très importante dans la recherche de l'autonomie de l'écriture. Dans cette notion, ce sont les sons des mots qui ont une importance majeure et il s'ensuit donc que la structure ne sert qu'à les encadrer et n'est plus utile.

Plus hardiment que les romantiques, ils avaient bouleversé les coupes, pratiqué l'enjambement, nié la nécessité de la césure à l'hémistiche: ils avaient simplifié la rime, essayé quelques assonances pour la remplacer; ils avaient élargi la règle de l'alternance des rimes masculines et féminines en admettant des séquences de rimes du même sexe; ils avaient admis la rime entre des sons semblables, auxquels l'orthographe seule donne un sexe différent. Tout cela tendait à détruire la régularité du vers, sa seule musique, à lui donner, avec la mobilité; la fluidité, une musique nouvelle un peu incertaine.⁹

⁸ Martino, 114.

⁹ Martino, 135.

Dans la poursuite de la destruction de la forme traditionnelle on a créé la possibilité d'une poésie plutôt visuelle: "le vers français, avec le temps, était devenu une pure sensation visuelle."¹⁰ Ce côté visuel se manifeste dans le poème "Un coup de dés" de Mallarmé dans lequel les mots ne sont plus des représentants transparents d'un référent comme ils l'avaient été auparavant, mais plutôt des symboles visibles et complets en eux-mêmes. Comme le titre le suggère, les mots dans un poème ne sont pas le résultat d'un génie qui les emploie dans sa poursuite de mieux comprendre la réalité. Mais comme les dés jetés sur la table, les mots jetés sur la feuille blanche sont simplement la trace immédiate de la trajectoire de la chance.

Ainsi, au lieu de chercher le réel, poursuite absurde et futile dans cette optique, les symbolistes voulaient tout simplement suggérer des liens entre les choses mystérieuses du monde. On pense aux "Correspondances" de Baudelaire, poème évocateur qui lie les hommes, les arbres et les symboles dans des relations suggestives mais non pas nécessairement significatives.

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.¹¹

De la même façon, on pourrait aussi considérer l'écriture symboliste comme une musique, dont les sons touchent nos esprits d'une façon

¹⁰ Martino, 136.

¹¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (Paris: Editions Garnier Frères, 1959).

évocatrice mais qui ne suscitent en nous aucune représentation du monde concret. "Le poème, ainsi, devient un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul: musique de mots évocateurs, d'images colorées, sans dommage pour les Idées."¹² Comme l'image du cygne qui apparaît souvent dans la poésie de Mallarmé et de Valéry, et en particulier l'image "du lisse effacement d'un cygne,"¹³ la poésie glisse devant nos yeux en évoquant des sons et des images, sans pourtant laisser aucune trace.

LE NOUVEAU ROMAN

Il y a d'autres écoles littéraires au vingtième siècle qui ont persisté dans la poursuite d'une écriture. Le surréalisme, par exemple, présente certaines caractéristiques qui semblent tendre vers ce but. Par exemple la notion de l'écriture automatique met l'emphasis sur les mots sans aucune considération de la forme ou du sens. En outre, les surréalistes comme les symbolistes ont été fascinés par le mystère et le merveilleux et le "non-réel." "The surrealist aesthetic can be reduced to one theme: the attempt to actualize *le merveilleux*, the wonderland of revelation and dream, and by so doing to permit chance to run rampant in a wasteland of bleak reality."¹⁴ Ensuite le mouvement existentialiste, même s'il gardait un certain aspect réel (*L'Etranger* par exemple "raconte" une histoire), ne

¹² Martino, 132.

¹³ Paul Valéry, *Oeuvres* (Tours: Librairie Gallimard, 1957) 123.

¹⁴ Herbert S. Gershman, *The Surrealist Revolution in France* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969) 1.

croyait plus à la poursuite de la réalité. On existe et puis on n'existe plus. C'est tout.

Mais le mouvement qui a réalisé la notion de l'écriture d'une façon la plus complète est le mouvement du nouveau roman. Dans son livre *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet aborde l'ensemble de la problématique littéraire de l'idéal dans une discussion de l'humanisme en montrant jusqu'à quel point la poursuite du réel à travers la littérature est absurde. Le problème, comme il le montre également, c'est que la littérature, en tant que construction humaine, ne peut jamais décrire le monde comme il "est" mais seulement comme nous les êtres humains l'apercevons. Comme il l'explique, "la métaphore" qui est le lien fondamental entre l'homme et le monde dans la poursuite littéraire, "n'est jamais une figure innocente."¹⁵ Par exemple quand on dit "le temps est «capricieux» ou la montagne et «majestueuse»," ou quand on parle "du «coeur» de la forêt, d'un soleil «impitoyable» , d'un village «blotti»,"¹⁶ il faut se demander cette question: "la majesté se situait-elle d'abord en moi, ou devant moi?"¹⁷ Ce qu'il suggère c'est que nos métaphores sont des projections de nos propres sentiments et ne font rien d'autre que de renforcer nos propres conceptions déjà établies. Donc, au lieu de nous rapporter à une connaissance plus exacte du monde, la littérature pour ainsi dire, nous en sépare. "Loin de s'en trouver plus clair, plus proche, le monde y a seulement perdu peu à peu toute vie."¹⁸ En ce qui concerne les choses, il écrit "elles n'accepteront

¹⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Les Editions de Minuit, 1963) 48.

¹⁶ Robbe-Grillet, 48.

¹⁷ Robbe-Grillet, 50.

¹⁸ Robbe-Grillet, 21.

la tyrannie des significations qu'en apparence --comme par dérision-- pour mieux démontrer à quel point elles restent étrangères à l'homme."¹⁹

Robbe-Grillet montre ce point de vue qu'il imagine est celui des choses car dans sa conception du monde, "le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est* tout simplement."²⁰ Ainsi, il conçoit le monde comme ce qui existe hors des significations qui lui sont imposées par les hommes. Le monde ne dépend pas de nous pour son existence.

En conséquence, il voudrait trouver une écriture qui, comme le réel, "est" tout simplement. Cette écriture ne sera pas une fonction des hommes mais une entité complète en soi. Aux époques précédentes on a conçu la littérature comme un moyen de parvenir à une réalité et pas comme une réalité toute faite:

Il s'agit de réduire le roman à une signification qui lui est extérieure, il s'agit d'en faire un moyen pour atteindre quelque valeur qui le dépasse, quelque au delà, spirituel ou terrestre, le Bonheur futur ou l'éternelle Vérité.²¹

Maintenant, il faut la considérer comme ce qui est complet en soi sans besoin de se soutenir d'une signification extérieure: "l'oeuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité."²² Donc, "l'oeuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante: elle *est*, elle n'a pas besoin de justification."²³

¹⁹ Robbe-Grillet, 20.

²⁰ Robbe-Grillet, 18.

²¹ Robbe-Grillet, 40.

²² Robbe-Grillet, 132.

²³ Robbe-Grillet, 41.

Au lieu de proposer une théorie élaborée de cette nouvelle écriture (ce qui ressemblerait évidemment à une imposition humaniste sur le réel,) Robbe-Grillet donne plutôt des exemples des différences entre quelques "périmées" de la littérature et de l'écriture. En ce qui concerne la notion du personnage il explique qu'on avait traditionnellement applaudi un écrivain qui "crée des personnages."²⁴ Un personnage traditionnel "doit avoir un nom propre, double si possible: nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un «caractère»."²⁵

Mais dans le nouveau roman "le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros."²⁶ Evidemment il ne s'agit plus de personnages:

Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *la Nausée* ou dans *l'Etranger*? Y a-t-il là des types humains? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère?... Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit.²⁷

Il poursuit la comparaison dans une discussion de "l'histoire" du roman. Traditionnellement "un vrai romancier c'est celui qui sait «raconter une histoire»."²⁸ En plus "de l'écriture il ne sera jamais question. On louera seulement le romancier de s'exprimer en langage correct, de façon agréable, colorée, évocatrice... Ainsi l'écriture ne serait qu'un moyen, une

²⁴ Robbe-Grillet, 26.

²⁵ Robbe-Grillet, 27.

²⁶ Robbe-Grillet, 28.

²⁷ Robbe-Grillet, 27-28.

²⁸ Robbe-Grillet, 29.

manière; le fond du roman, sa raison d'être, ce qu'il a dedans, serait simplement l'histoire qu'il raconte."²⁹ A cette époque précédente "comme l'intelligibilité du monde n'était pas même mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente."³⁰

Pourtant à notre époque "raconter est devenu proprement impossible."³¹ Dans le nouveau roman "le mouvement de l'écriture y est plus important que celui des passions et des crimes."³² C'est l'écriture elle-même en train de s'écrire et de se réinventer qui est le sujet du livre. Il montre cette notion dans une discussion de son propre roman, *La Jalousie*,

de même il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie*... existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre... le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse. Et cela non dans le but stupide de dérouter l'Académie, mais parce que précisément il n'existait pour moi aucun ordre possible en dehors de celui du livre.³³

Enfin, Robbe-Grillet compare les notions de la forme et du contenu de l'époque précédente et de la nôtre. Jadis, la littérature servait à comprendre une réalité qui lui était extérieure. Encore une fois, à notre époque, c'est l'écriture elle-même qui porte la signification: "L'oeuvre

²⁹ Robbe-Grillet, 29.

³⁰ Robbe-Grillet, 31.

³¹ Robbe-Grillet, 31.

³² Robbe-Grillet, 32.

³³ Robbe-Grillet, 132.

d'art elle-même est une forme vivante: elle *est*, elle n'a pas besoin de justification."³⁴.

Quand on lit un nouveau roman donc, ce n'est pas dans le désir de comprendre la psychologie des personnages, ou de poursuivre une belle histoire qui se déroule, ou de découvrir l'interprétation qu'elle impose sur le monde. Le nouveau roman n'a pas de telles significations. Lire un nouveau roman, c'est participer à l'évolution active d'une écriture qui se métamorphose devant les yeux dans un acte immédiat de la vie.

Cette écriture de Robbe-Grillet, vu qu'elle ne contient plus la dichotomie de la représentation limitée qui s'efforce de décrire le réel variable, semble nous sauver de la problématique littéraire de l'idéal. Mais d'une façon plus générale, elle pourrait nous sauver de notre propre idéalisation occidentale. Rappelons que les trois forces importantes qui nous poussent vers le besoin des idéaux sont notre manque de contrôle sur le passage du temps, notre séparation du monde en tant qu'individus, et notre séparation violente du ventre maternel. En ce qui concerne le temps, le nouveau roman nous force à réorienter notre conception du temps. Dans le roman traditionnel, on lisait pour arriver à la fin de la phrase, la fin du paragraphe, la fin du chapitre, ou la fin du livre. Ce mouvement préserve la notion du temps linéaire en ce qu'on lit pour arriver à la fin du livre, de la même manière qu'on vit pour arriver à la mort. Pourtant dans le nouveau roman les phrases se réinventent d'une façon si immédiate qu'il faut que le lecteur se réoriente vers l'immédiat. "Ici l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace. La description piétine, se contredit,

³⁴ Robbe-Grillet, 41.

tourne en rond. L'instant nie la continuité."³⁵ Dans cet état immédiat nous récupérons pour ainsi dire un contrôle sur nos vies:

Car loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre --et le monde-- et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie.³⁶

En ce qui concerne notre séparation du monde, on a déjà montré comment la littérature traditionnelle, étant basée sur la métaphore, nous a séparés du monde. En outre, Robbe-Grillet comme Campbell, suggère que les hommes de l'occident choisissent la séparation du monde. Nous avons pour ainsi dire, "besoin" de cette séparation pour notre propre existence.

Partout où il y a une distance, une séparation, un dédoublement, un clivage, il y a possibilité de les ressentir comme souffrance, puis d'élever cette souffrance à la hauteur d'une sublime nécessité.³⁷

Pourtant il semble croire que cette tragédie peut être vaincue si nous refusons la séparation.

Enregistrer la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet... et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont *seulement des distances*

³⁵ Robbe-Grillet, 133.

³⁶ Robbe-Grillet, 134.

³⁷ Robbe-Grillet, 55.

(et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses.³⁸

Le nouveau roman tend vers cette compréhension vu que "le roman n'est pas un outil de tout. Il n'est pas conçu en vue d'un travail défini à l'avance. Il ne sert à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas il recherche. Et ce qu'il recherche c'est lui-même."³⁹ En conséquence "les rapports de l'homme avec le monde, loin d'avoir un caractère symbolique, sont constamment directs et immédiats."⁴⁰

La dernière force qui nous pousse vers le désir des idéaux, c'est la naissance qui impose une fin irrémédiable au processus créateur, auquel nous participions dans une totalité parfaite. Pourtant il est possible qu'en lisant un nouveau roman qui consiste en une création perpétuelle, le lecteur puisse tenter de récupérer cet état créateur de l'enfance perdue. Je reprends cette citation:

Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour toute l'oeuvre -et le monde-- et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie.⁴¹

Bien entendu Robbe-Grillet est très conscient de la possibilité de ne pas être capable d'échapper à notre monde de signification vu notre tradition. Il se demande: "est-il possible d'échapper à la tragédie?"

³⁸ Robbe-Grillet, 65.

³⁹ Robbe-Grillet, 137.

⁴⁰ Robbe-Grillet, 142.

⁴¹ Robbe-Grillet, 134.

Aujourd'hui son règne s'étend sur tous mes sentiments et toutes mes pensées, elle me conditionne de haut en bas."⁴² Pourtant, d'une manière qui ressemble à Pascal, il parie:⁴³

Pour moi aussi, c'est un pari. «L'homme est un animal malade» écrivait Unamuno dans *le Sentiment tragique de la Vie*; le pari consiste à penser qu'on peut le guérir, et que dans ce cas, il serait inepte de l'enfermer dans son mal. Je n'ai rien à perdre. Ce pari, en tout état de cause, est le seul raisonnable.⁴⁴

⁴² Robbe-Grillet, 67.

⁴³ Le choix de Pascal n'est pas par hasard. Pascal était un des auteurs qui étaient très conscient de la dualité et du dédoublement de l'esprit humain.

⁴⁴ Robbe-Grillet, 67.

CHAPITRE V: CONCLUSION

En fin de compte on pourrait dire qu'une des constructions les plus fondamentales et en même temps les plus ignorées de la société occidentale, est le processus de l'idéalisation. L'homme de l'Ouest consacre énormément d'énergie et de temps, dans la conceptualisation des idéaux, et inversement, dans l'attente insatisfaite de leur réalisation. En ceci se trouve le paradoxe de l'idéal. D'une part, un idéal nous promet un bonheur immense, en proposant d'unifier des éléments opposés, et ainsi de détruire les conflits. D'autre part, les idéaux par définition ne sont pas réels et donc ne peuvent jamais être réalisés. Nous sommes comme le pauvre Midas, qui croyait que le monde idéal serait un monde créé en or; cependant dès qu'il touchait ce monde, il découvrait que le bonheur qu'il avait espéré y trouver s'était déjà esquivé hors de sa portée.

On a démontré plusieurs théories qui expliquent pourquoi nous créons ces idéaux non-réalisables et trois d'entre elles sont très convaincantes. D'abord, il est possible qu'étant donné notre incapacité à contrôler la trajectoire du temps, nous éprouvions un manque de liberté vis-à-vis de nos propres vies. En imaginant un état idéal tel que le retour nostalgique à un certain moment du passé où il n'y aurait pas de conflit entre le passé et le présent et donc dans lequel le temps "s'arrêterait," nous essayons de récupérer un sens de pouvoir. Deuxièmement, tandis que les philosophies orientales ont insisté sur l'identité du soi avec le monde, et ainsi sur l'anéantissement du soi pendant qu'il s'unifie avec l'autre, la société occidentale est fondée sur la séparation de l'individu d'avec son

environnement. Puisque notre individualisme nous empêche de trouver une vraie unification avec le monde, nous trouvons qu'il est facile d'accepter un confort passager dans le concept d'un idéal qui promet de nous incorporer dans un monde total quelconque. En troisième lieu, beaucoup de psychologues croient à un désir primordial inhérent à tous les êtres humains de retourner à l'état de "unitary reality" du ventre de la mère. Dans un tel état, la connaissance, sur laquelle toutes les autres polarités sont basées, n'a pas encore été activée, et par conséquent les conflits n'existent pas. Là croyance à un idéal comme le paradis, nous permet d'une façon ou d'une autre de revivre l'état infantile et heureux.

Ainsi pour l'homme de l'Ouest, incapable de contrôler son propre destin, aliéné de son monde, et séparé de sa mère, un idéal fictif lui promet une sorte d'état sans conflit qu'il ne peut pas obtenir, qu'il ne sait pas introduire dans la vie réelle, et qu'il désire désespérément, mais qu'il a perdu. C'est pour cette raison que nous gardons notre croyance aux idéaux "foux."

Après avoir compris le processus de l'idéalisation en ces termes, il est possible de réinterpréter certains changements de la littérature occidentale comme une manifestation de notre lutte avec notre désir de l'idéal. A savoir le mouvement progressif chez certains auteurs vers une littérature plutôt non-représentative. Comme les idéaux, la représentation littéraire est basée sur une dualité non-résolue. D'une part il y a le langage qui tente de rendre compte de la réalité; de l'autre la réalité qui échappe perpétuellement à cette tentative. Autant le langage essaie d'imiter le réel

autant le réel lui échappe. C'est ce paradoxe que je nomme la problématique littéraire de l'idéal.

Puisque les principes de l'idéalisme et de la représentation se rapprochent d'une manière si étroite, on s'attendrait à ce qu'il y ait des liens profonds entre les deux. Manifestement nous trouvons des liens très révélateurs. Jusqu'au dix-huitième siècle la littérature était fortement influencée par l'idéalisme: dans le contenu on favorisait des thèmes idéalisés et dans la structure on voulait arriver à la perfection. Mais, par conséquent, le côté réel de l'équation n'était pas très bien représenté.

Au dix-neuvième siècle, dans le but d'échapper à cet idéalisme extrême, certains mouvements littéraires semblaient se révolter contre cette emphase sur la représentation, et voulaient mettre l'emphase sur le réel. D'abord, les romantiques demandaient la nécessité de laisser tomber les règles de la représentation qui étaient trop rigides et suffocantes, pour libérer l'art de ses bornes non réelles. Ensuite, les réalistes et les naturalistes ont non seulement exigé la fin de la forme idéalisée, mais en plus, la fin du contenu idéalisé en faveur d'un contenu basé plutôt sur le réel. Pourtant la problématique littéraire de l'idéal demeure. Même si une oeuvre littéraire décrit le réel d'une façon très précise, elle reste toujours une représentation du réel et pas le réel lui-même. Les deux termes de la dualité, la représentation et le réel restaient divisées et incapables de jamais se rapprocher. La littérature au dix-neuvième siècle restait ce qui représentait et non pas ce qui était.

Enfin au vingtième siècle, il est devenu clair que si on voulait résoudre cette problématique, il serait nécessaire de redéfinir l'équation

littéraire. A cette époque on commence à ne plus croire à l'idée du "réel." En conséquence, dans de nombreuses théories littéraires comme le symbolisme et le nouveau roman, un élément de la dualité, le référent du réel, est tout simplement éliminé. Les écrivains ne professent plus que la littérature représente le réel; ils disent plutôt que la littérature est composée exclusivement d'un élément de l'équation --ses éléments littéraires, comme la langue, la choix des mots etc. Ainsi la littérature ou bien l'"écriture" représente la représentation elle-même et rien d'autre. La représentation donc fonctionne comme son propre référent. En éliminant l'opposition binaire entre la représentation et le réel, ces écrivains ont peut-être éliminé la problématique. La littérature n'est plus une représentation idéale de quelque chose. La littérature tout simplement est.

Dans le système des idéaux c'est uniquement quand on n'est plus conscient de l'idéal qui est désiré qu'on l'obtient. De la même façon, dans la représentation littéraire c'est uniquement quand on n'essaie plus d'imiter le réel que la littérature devient elle-même, réelle.

Bibliographie

- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*. 13 vols. Dijon: Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- . *Le Père Goriot*. Paris: Editions Mignot, 1911.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Editions Garnier Frères, 1959.
- Boileau. *L'Art poétique*. Nancy: Editions Bordas, 1984.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books Inc., 1949.
- . *The Masks of God: Oriental Mythology*. New York: The Viking Press, Inc., 1962.
- . *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York: The Viking Press, Inc., 1964.
- Champfleury. *Le Réalisme*. Paris: Michel Levy Frères, 1857.
- La Chanson de Roland*. Trans. Pierre Jonin. Paris: Editions Gallimard, 1979.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. *The Ego Ideal*. Trans. Paul Barrows. London: Free Association Books, 1985.
- Chateaubriand. *Atala and René*. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1901.
- Cioranescu, Alexandre. *L'Avenir du passé*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.
- Constant, Benjamin. *Adolphe*. Monaco: Editions du Rocher, 1946.
- Du Bellay, Joachim. *La Deffence et illustration de la langue francoyse*. Edition critique de Henri Chamard. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966.

- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- . *La Nostalgie des origines*. Paris: Gallimard, 1971.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier Frères, 1971.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences*. trans. New York: Vintage Books, 1973.
- Gershman, Herbert S. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.
- Hugo, Victor. *Cromwell*. Paris: Ernest Flammarion, 1913.
- . *Ruy Blas*. Boston: D.C. Heath & Co., Publishers, 1894.
- Jacoby, Marion. *Longing for Paradise*. Trans. Myron B. Gubitz. Boston: Sigo Press, 1985.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974.
- La Bruyère. *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou Les Mœurs de ce siècle*. Paris: Editions Garnier Frères, 1962.
- Lagarde, André et Laurent Michard. *XIX^e siècle*. Paris: Editions Bordas, 1963.
- Lafayette, M^{me} de. *La Princesse de Clèves*. Paris: Editions Gallimard, 1972.
- Les Lais de Marie de France*. Trans. Paul Tuffrau. Paris: Editions d'Art, 1923.
- Levin, Harry. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Martino, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.

Mary, André. *Tristan*. Saint-Armand: Editions Gallimard, 1941.

Montaigne. *Oeuvres complètes*. Paris: Editions du Seuil, 1967.

Prévost, L'Abbé. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Genève: Librairie Droz, 1953.

Pompidou, G. *Anthologie de la poésie française*. Paris: Librairie Hachette, 1961.

Racine. *Phèdre*. Paris: Librairie Larousse, 1971.

Rabelais. *Oeuvres complètes*. Bruges: Editions Gallimard, 1955.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

Ronsard. *Oeuvres complètes*. Mayenne: Librairie Gallimard, 1950.

Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris: Librairie Plon, 1939.

Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts, discours sur l'origine de l'inégalité*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

---. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Paris: Editions Garnier Frères, 1960.

Saint-Pierre, Bernadin de. *Paul et Virginie*. Paris: Editions Fernand Roches, 1930.

Sand, George. *Indiana*. Paris: Editions Gallimard, 1984.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Librairie Plon, 1957.

Stendhal. *Le Rouge et le noir, chronique du xix^e siècle*. Saint Armand: Editions Gallimard, 1972.

Trousson, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975.

Valéry, Paul. *Oeuvres*. Tours: Librairie Gallimard, 1957.

Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Genève: Librairie Droz, 1968.

---. *Dictionnaire philosophique*. 14 vols. Paris: Edition Stéréotype, 1813.

Wilson, James D. *The Romantic Heroic Ideal*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.

Zola, Emile. *Le Roman expérimental*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1918.