

Société d'histoire littéraire de la France. Revue d'histoire littéraire de la France. 1964/04-1964/06.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

à un écrivain rigoureusement absent de son récit, réduit au rôle d'une cellule photo-électrique, qui s'interdit toute perception au delà de la surface des choses ; or, si Robbe-Grillet ignore en général son lecteur et se contente d'enregistrer des gestes ou des attitudes, il lui arrive de faire des concessions à la formule ancienne : ainsi, dans *Le Voyeur*, c'est souvent l'auteur lui-même, doué d'une vision bien à lui de l'univers, qui ordonne le récit et Robbe-Grillet ose même affirmer que ses romans sont « plus subjectifs que ceux de Balzac » ! Certains critiques ont décelé une autre ambiguïté chez Robbe-Grillet : elle concernerait le rôle spécifique des objets, qui s'imposent par leur obsédante présence chez les romanciers nouveaux. Tantôt, pour notre auteur, les objets ne signifient rien, pas même l'absurde ; ils n'existent pas en dehors des perceptions humaines ; ils sont neutres, indifférents, non symboliques. Tantôt, au contraire, les objets ont une fonction médiatrice vers « autre chose » : l'homme « peut à l'aventure faire des objets le support de ses passions ». En fait, il ne semble pas qu'il y ait contradiction sur ce point : les objets, dans leur existence phénoménologique, ne signifient rien, mais l'homme est tenté de leur donner un sens, de les affecter d'un signe, rassurant ou équivoque, au point qu'ils deviennent parfois l'incarnation de sa vie affective. Robbe-Grillet n'a jamais prétendu, comme Baudelaire, qu'il y avait une correspondance mystique entre la nature et l'homme.

Reste une ambiguïté, plus réelle, celle-là : elle concerne le rôle de la psychologie dans le roman. Certains romanciers nouveaux sont à ce point hostiles à la psychologie qu'ils vont jusqu'à la supprimer : tel est le cas de Nathalie Sarraute qui affirme qu'une « œuvre romanesque non seulement peut ne pas être psychologique, mais encore ne doit pas l'être ». La position est nette ; celle de Robbe-Grillet l'est moins et M. Morrissette reconnaît que les efforts du romancier pour s'expliquer sur cette question « n'ont convaincu personne ». L'auteur de *La Jalousie* prétend être opposé non à la psychologie — « le nouveau roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde », a-t-il déclaré — mais à la « sacro-sainte analyse psychologique » des romanciers traditionnels, c'est-à-dire aux commentaires ou explications liés à une interprétation psychologique préconçue, et par suite arbitraire, des personnages. Il n'en reste pas moins que les romans de Robbe-Grillet tendent à une déshumanisation du genre romanesque, à une réduction de toute émotion humaine à la description visuelle d'un œil de caméra. Dans cet univers des surfaces et des apparences, l'être humain a perdu toute épaisseur : il apparaît effacé, gommé, sans consistance charnelle, l'ombre de lui-même. Ancien ingénieur agronome, Robbe-Grillet a sans doute gardé la nostalgie de son métier : il conçoit le roman en géomètre. Il excelle, en effet, à délimiter avec minutie la forme des objets et leurs localisations respectives, dans un style qui fait penser à des extraits du cadastre. Mais où est, dans ce monde phénoménologique, l'invisible, le secret des âmes, le jeu complexe et séduisant des sentiments, la communion avec autrui ? Décidément, le pauvre cœur humain, naguère encore objet de tant de sollicitude, passe un bien mauvais quart d'heure.

PAUL SURER.

LEONARD CABELL PRONKO, *Avant-garde : the Experimental Theater in France*. Berkeley and Los Angeles, Press University of California, 1962. Un vol. in-8° de 225 p.

Ce livre d'un professeur au Pomona College, Claremont, constitue, avec *the Theater of the absurd* de Martin Esslin¹ et le plus large *Panorama des zeitgenössischen Theaters* de Marianne Kesting², une des premières études consacrées aux dramaturges qu'on a regroupés sous les appellations diverses de « la Génération de 1950 », le « théâtre de l'absurde », le « Nouveau Théâtre » (par analogie avec le « Nouveau Roman » et la « Nouvelle Vague » du cinéma français) ou « l'avant-garde théâtrale » — c'est à ce dernier terme

1. New York, Anchor, 1961.

2. München, R. Piper und Co Verlag, 1962.

que M. Pronko s'est arrêté parce qu'il le juge le plus général et le plus ambigu. Mais, à la différence des autres ouvrages mentionnés, *Avant-garde* se limite au théâtre français ou plus exactement aux auteurs dramatiques de langue française. D'où l'intérêt particulier qu'il présente pour nous¹.

M. Pronko n'a pas voulu dresser un panorama de ces auteurs : son travail privilégie deux d'entre eux, ceux qu'il estime les plus représentatifs et dont les pièces connaissent le plus de succès : Samuel Beckett et Eugène Ionesco. Près de la moitié d'*Avant-Garde* consiste donc dans une analyse littérale, très précise, de leurs œuvres. Ainsi, après avoir souligné tout ce que Beckett doit à la tradition biblique, M. Pronko définit-il ses pièces comme des tragi-comédies, l'élément tragique étant lié à ce que Beckett lui-même appelle, dans un texte sur Proust, « l'expiation du péché originel, du péché d'être né », et l'élément comique à un humour issu de la répétition grotesque de la même situation tragique. On remarquera aussi certaines analyses de détail, notamment celles qui ont trait à l'interprétation philologique des noms des personnages beckettien.

Quant à Ionesco, M. Pronko étudie le développement de son œuvre en la divisant en trois périodes : celle qui va de *La Cantatrice chauve* aux *Chaises* (cette dernière étant considérée comme une pièce de transition), celle qui comprend *Victimes du devoir*, *le Nouveau Locataire* et *Amédée*, celle, enfin, de *Tueur sans gages* et de *Rhinocéros*. Ionesco serait ainsi passé d'un théâtre de guignol où seule compte la tragédie d'un langage privé de sens à une dramaturgie plus complexe où le personnage principal (le Bérenger des dernières pièces) est sinon un héros positif, du moins celui auquel l'auteur s'identifie et qui devient son porte-parole.

C'est en cherchant à établir la thématique de cette « Avant-garde » que M. Pronko aborde les œuvres des autres dramaturges retenus. Ainsi il traite du théâtre d'Adamov seulement comme d'un anti-théâtre et de celui de Genet comme de la recherche d'un rituel. Genet a, à ses yeux, une attitude religieuse : il vise à atteindre l'Absolu, mais à travers la Nuit et le Mal. De même il n'évoque les pièces de Tardieu, Vauthier, Pichette, Schéhadé, Ghelderode et Audiberti (l'appartenance de ces derniers à l'avant-garde est bien contestable) que par le biais d'une métaphore : « Si nous tracions une ligne imaginaire conduisant de notre moderne Babel à un heureux Eden, nous placerions à un bout les noms de Ionesco, Adamov, Beckett, Tardieu et Vauthier ; à l'autre, celui de Schéhadé. Quelque part entre les deux extrémités, nous situerions Genet (que son jeu de miroirs destructeur attire d'un côté tandis que sa foi — ou son espoir — en la magie et le rituel le pousse de l'autre), Pichette, Ghelderode et Audiberti. »

On peut penser qu'une étude plus rigoureuse de la notion d'avant-garde aurait conduit à mettre ce théâtre en question ou du moins à dégager des lignes de force plus nettement distinctes chez les dramaturges considérés. A l'ouvrage de M. Pronko fait défaut une analyse exhaustive des sources et des origines littéraires des œuvres : certes, *Ubu Roi*, *Les Mamelles de Tirésias*, quelques pièces dadaïstes ou surréalistes, l'expérience d'Antonin Artaud, voire certains « principes » de l'existentialisme sartrien, sont bien mentionnés, mais le rôle capital qu'ont joué dans l'élaboration de ce « Nouveau Théâtre » des écrivains étrangers (comme Joyce, Pirandello ou Kafka, peut-être Caragiale pour Ionesco) ainsi que l'expressionnisme allemand, est presque passé sous silence. S'en tenant au théâtre français, M. Pronko n'a pas attaché assez d'importance au contexte international, ni au fait que la plupart des dramaturges étudiés sont d'origine et de formation étrangère.

De plus, *Avant-garde* néglige de préciser quelle fonction un tel théâtre assume par rapport à la société française contemporaine. C'est à peine si, mentionnant une interprétation qui y voit un « chant du cygne de la société bourgeoise », M. Pronko lui oppose l'image d'un « combat féroce contre l'esprit bourgeois ». En fin de compte, il ne retient pour sa définition que des critères formels tels que la destruction des procédés naturalistes ou réalistes et la volonté d'élaborer un théâtre non littéraire qui s'adresse

1. Cet ouvrage vient d'ailleurs d'être publié en traduction française, aux éditions Denoël.

directement aux sens. A la différence d'*Ubu Roi*, par exemple, les œuvres de cette avant-garde lui apparaissent pures de toute satire sociale : elles relèvent plutôt d'une vision ontologique de la nature, et leur ambition est de révolutionner non la société, mais le théâtre.

Enfin, M. Pronko les rattache, d'une manière qu'on peut juger contestable, à la tradition française : « La grande époque du théâtre français fut le temps de Racine. Ce théâtre était alors caractérisé par sa retenue, son équilibre, une certaine absence de couleurs, le petit nombre de ses héros et leur exemplarité. L'avant-garde continue cette tradition, avec d'autres moyens, le monde actuel n'étant plus celui, si ordonné, pour lequel écrivait Racine (...). Au monde rationnel de Descartes et de Louis XIV a, en effet, succédé le monde irrationnel de Freud, d'Hitler, de l'existentialisme et de la bombe atomique. »

Sans doute, l'étude de M. Pronko est-elle trop vaste pour ce qui en constitue le noyau : le commentaire des pièces de Beckett et de Ionesco, et trop restreinte eu égard à ce qu'elle aurait pu être : une analyse de la notion d'avant-garde dans le théâtre français contemporain.

BERNARD DORT.

L. A. MAUGENDRE, *La Renaissance catholique au début du XX^e siècle*. Paris, Beauchesne, 1963. Un vol. 14 × 22,5 de 416 p.

Sous un titre trop ambitieux¹, M. Maugendre présente une bonne monographie consacrée à Georges Dumesnil. La première partie est une biographie. L'historien des idées y trouvera de précieux renseignements sur le milieu rouennais où fut élevé le jeune Dumesnil, puis sur les promotions 1876 et 1878 de l'École Normale Supérieure : G. Dumesnil fut condisciple de Lanson et de Lévy-Bruhl, et entretint des relations avec Baudrillart, Desjardins, Durkheim et Jaurès. Une incompatibilité d'humeur, puis une rivalité universitaire et intellectuelle semblent l'avoir éloigné, dès l'École, de Bergson. L'historien de la littérature trouvera également d'utiles précisions sur le poète Étienne Rouvray, pseudonyme de Dumesnil. L'agrégé de philosophie commença sa carrière dans les rangs des pionniers de l'école laïque, où il seconda Ferdinand Buisson. Il retrouva Jaurès et Rauh à Toulouse. Mais, dès la rédaction et la soutenance de ses thèses (1892), il amorça une conversion au catholicisme, qui coïncida avec le renouveau religieux des années 90. En 1897, il s'installa à Grenoble, où il mourut en 1916.

La seconde partie du livre retrace l'histoire de l'*Amitié de France* et de ses métamorphoses. Il s'agit d'une revue catholique dont la tendance se définit assez bien par cette phrase de Dumesnil : « Nous sommes des féodaux ou des féodalistes. » A l'*Amitié de France* ou à sa continuation collaborèrent ou s'abonnèrent Barrès, Péguy, Huysmans, Francis Jammes, Claudel, Mauriac. Joseph Lotte servit de trait d'union entre Dumesnil et Péguy.

Nous ne souscrivons pas aux jugements de valeur inspirés, semble-t-il, par la sympathie de l'auteur pour le « féodalisme » de Dumesnil. Nous n'en sommes que plus à l'aise pour souligner l'utilité des dépouillements d'archives et de presse effectués par M. Maugendre. Ajoutons qu'en sortant du cercle étroitement catholique dans lequel il a circonscrit sa recherche, il aurait découvert, sur le réveil religieux de la fin du XIX^e siècle, et sur Dumesnil lui-même, des faits et des textes intéressants : nous aurons l'occasion, à propos de Jaurès, de les remettre au jour².

MICHEL LAUNAY.

1. Un astérisque, sur la couverture, annonce une suite.

2. M. Maugendre a lui-même apporté, dans un article sur « Jean Jaurès et Georges Dumesnil », publié par *La Pensée catholique*, n° 88 (1963), de nouvelles indications sur les rapports des deux « archicubes ». Il y manque toujours l'autre point de vue, le point de vue de Jaurès sur Dumesnil. On le trouvera par exemple dans le compte rendu que Jaurès fit, pour la *Dépêche* de Toulouse, des Poésies d'Étienne Rouvray.