

Le sens des lettres à Créteil

Les nouveaux programmes de français au collège et l'histoire littéraire : actualisation, problématisation

Université Paris 8-Saint-Denis

Jeudi 17 novembre 2016

Amphithéâtre X

15h30-16h15

Christophe Pradeau

Le XIX^e siècle à l'école du roman

Le siècle du roman

Dans un essai publié en 1922, le poète russe Ossip Mandelstam (1891-1943) invite, après tant d'autres, à voir dans le XIX^e siècle le siècle du roman. C'est un lieu commun, au plein sens du terme : une idée partagée, une vérité mêlée d'approximations, de celles sur lesquelles on s'oriente, que l'école a pour vocation de transmettre, à titre de balise ou de point d'appui. Mandelstam ne se contente pas de reprendre le poncif, de le faire circuler, il le dépayse, afin de nous inviter à comprendre de l'intérieur ce qu'implique un syntagme comme « le siècle du roman », autrement dit ce que cela *fait* de vivre au siècle du roman. Pour le dire encore autrement, il *incarne* la formule : le siècle du roman, ce sont des vies d'hommes et de femmes, des vies de lecteurs qui auront noué une relation singulière, sans doute inédite dans l'histoire de la culture, avec des personnages de roman, des lecteurs qui se sont mis, par centaines de milliers, et même par millions, à *l'école du roman*.

L'école du roman

La formule, qui donne son titre à mon propos, ne figure pas textuellement dans l'essai de Mandelstam mais elle y est comme infusée. « Jusqu'à ces derniers temps, écrit-il, le roman fut la raison principale et vitale, et la forme organisée de l'art européen. *Manon Lescaut*, *Werther*, *Anna Karénine*, *David Copperfield*, *Le Rouge et le Noir*, *La Peau de chagrin*, *Madame Bovary* furent autant d'événements artistiques que

d'événements de la vie sociale. Il en est résulté une autoconnaissance collective des contemporains se regardant dans le miroir du roman, et un mimétisme social, une adaptation des contemporains aux images typiques du roman. Le roman formait des générations entières, c'était une épidémie, une mode sociale, une école et une religion. » Les grands romans du XIX^e siècle font inséparablement époque dans l'histoire de la littérature et dans l'histoire sociale. Ils contribuent à configurer la société dans la mesure où la lecture se prolonge en imitations, s'incarne dans des attitudes, des façons de vivre, dans des scénarios. Les lecteurs rêvent leur vie à l'image de celle des personnages de roman. C'est à l'aune de celles de Rastignac ou d'Anna Karénine qu'on évalue son existence, en faisant retour sur soi, ou qu'à l'inverse on l'anticipe. Le champ des possibles existentiels est délimité par les histoires qu'on lit dans les romans, par les vies que l'on accompagne en tournant les pages du *Père Goriot* ou d'*Anna Karénine*. Le jeune lecteur de Stendhal ou de Dickens s'attend à retrouver dans sa vie des situations qu'il aura éprouvées par avance en épousant le destin de Julien Sorel, de Mathilde de la Mole, de David ou de Dora Copperfield. C'est cette dimension mimétique de la lecture romanesque qui sert d'ordinaire à expliquer un phénomène qui a été souvent souligné à la fin du XIX^e siècle, jusqu'à devenir un poncif de la critique balzacienne : le sentiment que la société représentée dans *La Comédie humaine* est moins celle, en définitive, de la Monarchie de Juillet que du Second Empire ou même de la Belle Époque. Pour Émile Faguet, si Balzac était « fantastique pour son temps, il s'est trouvé vrai pour le nôtre ; il était à la hauteur de l'avenir ; il est égal au présent » (« De l'influence de Balzac » [1898], *Propos littéraires*, 3^e série, Société fr. d'impr. et de libr., 1905, p. 92). De la même façon, Brunetière soutient que « *La Comédie humaine* s'est [...] trouvée presque plus vraie, plus évidemment vraie, dix ans, quinze ans, vingt ans après Balzac, qu'au temps même où il la publiait » (« Honoré de Balzac » [1899], *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 7^e série, Hachette, 1912, p. 315). Si Faguet suggère que Balzac était doué d'une sorte de génie prophétique, d'une capacité visionnaire de se projeter en avant de son époque, Brunetière explique plus positivement le phénomène : si la société des années 1880 et 1890 est plus balzacienne que celle de la Monarchie de Juillet, c'est qu'elle est peuplée de lecteurs de Balzac, qui vivent et agissent en prenant modèle, consciemment ou inconsciemment, sur les personnages de *La Comédie humaine*. Je ne discuterai pas la pertinence de cette thèse, que l'on peut contester ou à tout le moins nuancer, et

contre laquelle les historiens, plus sensibles à la pertinence historique du roman balzacien qu'à sa dimension « fantastique », s'inscrivent généralement en faux. Je ne l'évoque ici que pour insister sur le point souligné par Mandelstam qui est quant à lui un fait avéré : la conscience qu'ont pu avoir les hommes et les femmes du XIX^e siècle, pour s'en réjouir ou le déplorer, de la vertu formatrice du roman, de sa capacité à se donner pour une école de la vie et, dans le même temps, pour une mémoire partagée. Une école mais, notons-le, une école buissonnière, sans programmes, gouvernée par l'excès passionnel, les emballements épidémiques et l'intolérance épidermique des préférences : une école mais tout aussi bien, pour reprendre les mots de Mandelstam, une maladie et une religion. La fonction initiatrice du roman a été au centre de nombreux essais au cours des deux dernières décennies, qui ont été marquées, dans le domaine des études littéraires, par le reflux des approches formalistes, ce qu'on a appelé parfois « le tournant éthique des études littéraires », au profit d'approches plus sensibles aux enjeux existentiels de la lecture. On peut citer notamment, à titre d'exemple, les travaux pionniers de Judith Schlanger (*La Vocation*, Seuil, 1997 ; Hermann, 2010 ; *La Mémoire des œuvres*, Nathan, 1992 ; Verdier Poche, 2008), ceux d'Isabelle Daunais (*Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal-Saint-Denis, P.U. de Montréal-P.U. de Vincennes, 2002 ; *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008) ou encore, pour le cas de figure balzacien, de Jacques-David Ebguy (*Le héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Christian Pirot, 2010). J'ai moi-même consacré, avec Marielle Macé, un ouvrage collectif à cette question, *Vies possibles, vies romanesques* (2010).

L'hypothèse d'une culture romanesque

Ce que Mandelstam accorde aux lectures romanesques, là encore après d'autres, Albert Thibaudet ou Proust par exemple, mais avec un éclat tout particulier qui singularise puissamment son propos, c'est la capacité de celles-ci à fonder les consciences, à se capitaliser en mémoire jusqu'à former une culture partagée. C'est le privilège que l'on accorde d'ordinaire aux œuvres classiques : une capacité à durer et à s'ériger en structure de monde. Mandelstam ratifie de la sorte, contre l'idée commune qui prévalait au début du XIX^e siècle, les déclarations d'intention des fondateurs du roman réaliste. Lorsque, dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac

affirme la dignité cognitive du roman, sa capacité à s'affirmer comme une entreprise de connaissance, il fait du romancier, de simple amuseur qu'il avait pu être, un historien du « présent qui marche », ou encore « un instituteur des hommes » (Bonald, p. 12). Cette dernière formule, appliquée au romancier, n'a pu manquer d'étonner et a suscité certains sarcasmes chez des écrivains comme Sainte-Beuve. Le roman est encore, en effet, dans le premier XIX^e siècle, non seulement considéré comme un simple divertissement mais un genre entièrement étranger à l'institution scolaire : il n'est pas enseigné dans les classes et il n'a pas, à proprement parler d'histoire ; c'est un genre qui n'est pas soumis aux règles de la composition – il est ignoré par la poétique – ; il est tout sauf scolaire ou *classique* (digne d'être enseigné dans les classes, d'être pris en charge, entretenu par les mécanismes institués de la transmission). Le roman est perçu comme un genre roturier, un genre sans qualité, amnésique, impropre à se capitaliser en culture, pris dans un effet de flux, condamné à l'oubli ; et s'il compte des chefs-d'œuvre reconnus – de *Don Quichotte* à *La Nouvelle Héloïse* – qui passent de génération en génération, cette transmission se fait tout entière en dehors de l'école. Il faut donc être sensible à ce que peut avoir de paradoxal la proposition de Mandelstam, l'hypothèse selon laquelle le XIX^e siècle se serait mis *à l'école* d'un genre qui est, précisément, tout sauf un produit de l'école, un genre tenu à distance par elle, qui se situe aux antipodes de la culture *classique*.

Le roman comme classique

Je reviendrai dans un instant sur les enjeux de cet apparent paradoxe. Mais je voudrais, avant cela, souligner à quel point aujourd'hui la situation du roman semble bien différente. La Troisième République a fait de Balzac, puis de Stendhal et de Flaubert, des *classiques*. Les scénarios de l'histoire littéraire ont fait de leurs noms, des noms pivots, paradigmatiques, celui de protagonistes, au même titre que ceux de Corneille ou de Racine, de ceux qui s'épanouissent en adjectifs (balzacien, stendhalien, flaubertien), adjectifs qui nomment tout à la fois des choix esthétiques, des attitudes existentielles et des styles de vie. Les anthologies et les exercices scolaires leur ont fait une large place. Ce sont des lectures prescrites, que l'école impose ou auxquelles elle incite. Mais ce sont aussi, jusque dans les dernières décennies du XX^e siècle, des lectures spontanées, qui contribuent encore puissamment à l'aventure de l'individuation. Je veux dire par là que ce sont, tout à la fois, des lectures encadrées par l'école et des lectures faites en marge de l'école,

insoucieuses de la discipline scolaire. Il n'en est plus tout à fait ainsi sans doute aujourd'hui. L'entrée dans un nouveau millénaire a éloigné de nous le roman réaliste et, plus largement, la littérature du XIX^e siècle, qui est désormais perçue comme celle d'un autre temps. Cela ne signifie pas, bien entendu, que l'on ne rencontre pas, parmi les adolescents des années 2000, de grands lecteurs de Balzac, de Thomas Hardy ou de Tolstoï, j'en connais, comme vous sans doute, et certains sont d'admirables lecteurs, mais que ceux-ci sont désormais trop rares, trop isolés, pour que leur fréquentation de Balzac, de Thomas Hardy ou de Tolstoï, les entretienne dans la ferveur d'une communauté d'admiration, comme celles qui se forment autour du cycle *Harry Potter* ou du *Seigneur des anneaux* ou des séries télévisées les plus remarquables du temps présent.

Il en était tout autrement dans les années 1950 ou 1960, comme en témoigne, par exemple, la « balzacomie » des cinéphiles de la Nouvelle Vague, sur laquelle je voudrais m'arrêter un instant. Anne-Marie Baron en a écrit l'histoire dans son *Balzac cinéaste* (Klincksieck, 1990). Rohmer en a dégagé les enjeux, en témoin, en historien et en théoricien, dans une préface à *La Rabouilleuse* de Balzac, publiée sous le titre de « Lignées balzaciennes » (P.O.L., 1992) : « Tout autant que par les chefs-d'œuvre du Muet, la génération de cinéastes à laquelle j'appartiens a été adonnée [...] à Balzac. Nous nous prenions un peu pour les Treize. » La stratégie des *Cahiers du Cinéma*, que Chabrol a pu définir comme « une société d'admiration mutuelle », avec à sa tête Truffaut-Rastignac, revenait à prendre d'assaut la citadelle du cinéma (Qualité française) comme les héros balzaciens le faisaient des salons du faubourg Saint-Germain. La situation de la génération des Cahiers est présentée par Rohmer comme analogue à celle de Balzac et de Stendhal dans les années 1830 : dans l'un et l'autre cas, il s'agit de faire d'un art mineur, perçu comme un simple divertissement, une forme cardinale, apte à configurer notre conscience du présent. Il revenait à la génération des Cahiers de faire la preuve que le cinéma est légitimé à fonder les consciences, autant dire qu'il est capable de se capitaliser en une culture (ce qui implique disponibilité des œuvres, archivées, rendues disponibles grâce à des supports pérennes, transmission, enseignement, entretien et réinvention constantes des scénarios historiographiques par l'activité du commentaire, etc.) Antoine de Baecque a souligné, dans sa biographie du cinéaste, à quel point « cinémanie et balzacomie » auront toujours été de pair chez Truffaut. On est frappé, de fait, en lisant la correspondance juvénile du futur cinéaste, devant la multiplication des signes

de reconnaissance balzaciens : Balzac est volontiers opposé aux « écrivains du mépris » (Gide, Flaubert), partageant avec Proust le titre de « plus grand romancier de langue française » (lettre de 1951 à son ami Lachenay). L'œuvre cinématographique de Truffaut témoigne d'une « balzacomanie » affichée, partagée par Rivette, Godard ou Rohmer, même si elle prend chez eux d'autres formes. Vous vous souvenez peut-être de l'autel à Balzac dressé par Antoine Doinel dans *Les Quatre cents coups* (1959) au chevet de son lit de fortune. Une scène des *Quatre cents coups* est particulièrement significative pour mon propos. Profondément marqué par sa lecture enthousiaste de *La Recherche de l'absolu*, lecture non prescrite, tout ce qu'il a de plus spontanée, Antoine Doinel prend appui sur la mort de Balthazar Claës, le souvenir qu'il en garde, pour traiter le sujet de rédaction qui lui est proposé : raconter un événement marquant de votre vie. Doinel invente la mort d'un proche, dont il raconte l'agonie, avec les mots de Balzac, restés fortement présents à sa mémoire, à un point tel qu'il se voit accusé de plagiat par son instituteur, peu sensible aux qualités de pasticheur dont le travail témoigne. Dans *Baisers volés* (1968), le film du début dans la vie, Doinel se rêvera tour à tour en Lucien de Rubempré, séducteur rêveur et nonchalant, ou en Félix de Vandenesse : son amour pour Fabienne Tabard (Delphine Seyrig) est tout entier configuré par le souvenir du *Lys dans la vallée*, comme en témoigne explicitement le pneumatique qu'il écrit à la femme de son employeur. Delphine Seyrig joue d'ailleurs constamment, tout au long du tournage, des références balzaciennes dans ses échanges avec Truffaut : « Quant à Fabienne 'de Mortsauf' [au lieu de Madeleine de Mortsauf : elle assimile le personnage de Fabienne Tabard et celui de Balzac] je l'adore... Il y a cependant des questions que je voudrais vous poser sur elle, sur Félix Antoine Léaud de Vandenesse. En tout cas je m'amuse beaucoup à penser à eux... » Dans la *Peau douce*, un universitaire, critique littéraire, spécialiste de Balzac, joué par Jean Desailly, est l'auteur d'un *Balzac et l'argent*, qu'il monnaie en conférences, de Tours à Lisbonne. Belmondo lit *La Peau de chagrin* en arrivant au chalet dans *La Sirène du Mississippi*...

Aujourd'hui, il me semble hors de doute, même si l'affirmation demanderait à être précisée et étayée en recourant à des travaux de sociologie des pratiques culturelles, que la fréquentation de la littérature romanesque du XIX^e siècle et, plus largement, de la littérature du XIX^e siècle, est pour l'essentiel initiée par l'école. Ce qui ne veut pas dire, bien entendu, qu'il s'agisse de « mauvaises lectures », j'entends des lectures tièdes, inauthentiques, plus ou moins patiemment subies. La prescription

scolaire peut très bien, nous le savons d'expérience, bien heureusement, s'épanouir en expériences de lecture bouleversantes, décisives, qui engagent l'existence. Mais l'enseignant ne peut espérer rencontrer chez ses élèves la « balzacomie » des jeunes Truffaut et Rohmer, entendue comme passion individuelle mais aussi comme mémoire partagée, échange de signes de reconnaissance, plaisir de la connivence. Notre siècle n'est pas, comme le XIX^e siècle l'a été, comme le fut sans doute aussi le premier XX^e siècle, à l'école du roman. L'hégémonie du roman a été battue en brèche, d'une part, à l'intérieur du système littéraire lui-même, par l'affirmation de l'autobiographie, de la littérature de témoignage et des formes diverses de l'écriture de soi ou de ce qu'on appelle, dans les pays anglo-saxons, la non-fiction ; et, d'autre part, par la constitution d'une culture cinématographique et, plus largement, audiovisuelle (séries télévisées, jeux vidéo, formes diverses de la sociabilité dématérialisée). Je vous renvoie à ce sujet à l'importante thèse de Fabien Gris (*Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de doctorat soutenue à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne le 19 novembre 2012, 785 p., consultable en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135>).

La fin du roman

Mandelstam a donné pour titre à l'essai qui sert de fil rouge à mon intervention « La fin du roman ». Il s'inscrit ainsi dans la tradition du « tombeau critique » : proclamation de la mort d'un genre ou, plus radicalement, de la littérature – voir *Fabula LHT* [En ligne], n° 6, dossier « Tombeaux pour la littérature », mis à jour le 10/06/2009 –, tradition qui porte témoignage, sur le mode de la déploration ou du constat, de la perpétuelle reconfiguration de l'englobant culturel. L'avènement du roman comme genre cardinal, comme grande forme, a pu être perçu dans les années 1880, aux yeux des critiques de *la Revue des Deux Mondes*, par exemple, revue traditionaliste, de culture humaniste, comme *la mort de la littérature*, en raison des décentrement que ce nouveau statut du genre romanesque induisait : substitution progressif des classiques grecs et latins par les classiques des littératures européennes, qui a pour corollaire un resserrage de la profondeur de champ historique au profit du présent et des passés proches etc.

Mandelstam diagnostique, en 1922, que l'ère du roman touche à sa fin. Le roman meurt avec le long XIX^e siècle, avec l'avènement, en 1914, de la guerre de masse, avec la brutalisation de la société. Si le roman a trouvé à s'affirmer comme une grande forme, comme lieu où s'écrit, et ce, depuis le présent, le Grand Récit national, il le doit à une forme d'adéquation ou d'analogie structurelle entre le genre roturier qu'il incarne et le temps laïcisé, sans transcendance, de la modernité. Le roman était, en raison même de son absence de qualité, le mieux à même de dire le présent de l'individu démocratique, des hommes et des femmes qui vivent dans le monde désorienté, devenu illisible de l'après-Révolution ; le mieux armé pour décrire l'expérience traumatique d'un présent devenu insaisissable. Le roman, ainsi entendu, a pour vocation de donner forme à la vie humaine, de questionner la destinée de tout un chacun, qu'on appelle celui-ci, comme Baudelaire, le premier venu, ou, comme Musil, l'homme sans qualité. « La mesure du roman, écrit Mandelstam, c'est la biographie. » Or, et c'est en cela que Mandelstam peut diagnostiquer la fin du roman, la massification des existences condamne l'individu démocratique à demeurer sans biographie : « À présent les Européens sont chassés de leurs biographies comme les boules le sont des blouses du billard. Et un principe régit les lois de leurs activités comme la collision des boules sur le tapis : l'angle d'incidence est égal à l'angle de réflexion. L'homme sans biographie ne saurait être le fil conducteur du roman, et celui-ci, d'un autre côté, est impossible sans intérêt pour un destin humain particulier, pour une intrigue et tout ce qui l'accompagne. [...] Le roman contemporain a été tout à coup privé d'intrigue, c'est-à-dire d'un individu agissant dans un temps qui lui est propre, et de psychologie parce qu'elle n'étaye plus aucune action. »

Un grand désert d'hommes

Le corps enseignant est aujourd'hui encore majoritairement constitué de lecteurs pour qui le XIX^e siècle était sinon le présent, du moins une dépendance du présent. On pouvait encore lire Stendhal ou Balzac dans les années 1970-1980 avec la familiarité connivente d'Antoine Doinel. L'ère du roman était peut-être finie dès 1922, comme le prétend Mandelstam. Il n'en demeure pas moins que le genre romanesque a continué de configurer autour de lui le dispositif culturel jusqu'à la fin des années 1990. Il n'en est pas de même, sans aucun doute, pour nos élèves et nos étudiants.

Ce constat posé, plusieurs stratégies sont envisageables.

On peut réduire la distance historique en jouant la carte de l'actualisation, en insistant sur tout ce qui est passé du roman du XIX^e siècle dans la culture dominante : adaptations audiovisuelles, permanence de formules narratives, héritage de figures ou de personnages etc. Les programmes y invitent très explicitement et l'habitude est prise désormais de circuler entre la littérature et le cinéma et de reconnaître l'Odyssée dans un manga. C'est une démarche parfaitement légitime, souvent efficace et qui ouvre parfois des perspectives inattendues.

On peut également, à l'inverse, prendre appui sur la distance historique, en faire un objet de réflexion et même quelque chose comme un tremplin, et la littérature du XIX^e, de nature si foncièrement, si irréductiblement historique, y invite. Et ce de façon d'autant plus insistante que c'est un passé qui est encore pour certains d'entre nous, comme je viens de le suggérer, une manière de présent, ou qui, du moins, un passé qui voisine intimement avec le présent. Or, le roman réaliste se donne en tout premier lieu, et c'est cela qui le distingue dans l'histoire du genre romanesque, cela qui lui donne sa dignité cognitive, pour l'histoire du présent. Je crois que nous avons tout à gagner à prendre au sérieux cette ambition et à nous en servir comme d'un fil directeur. L'ambition historique du roman réaliste peut être perçue comme une difficulté : opacité d'un implicite qui ne nous parle plus, dans lequel nous ne sommes plus enveloppés. C'est une faiblesse du dispositif réaliste souvent soulignée et par les contemporains eux-mêmes quand la question venait à se poser du devenir-classiques, de la pérennité d'œuvres profondément engagées dans le présent. Reportons-nous au chapitre XVIII de *Mimésis*, « À l'hôtel de la Mole ». Auerbach commence chacun des chapitres de cette vaste histoire de « la représentation de la réalité dans la littérature occidentale », chef-d'œuvre universellement admiré de la synthèse historique, par une longue citation d'une œuvre posée comme représentative d'un moment de l'histoire de la littérature, citation qui donnera lieu à une explication de texte sur laquelle Auerbach prendra appui pour caractériser l'époque. Ces extraits de texte sont donnés sans médiation aucune, sans être en aucune façon présentés : ils le seront mais après coup. Le lecteur est donc confronté à eux sans préparation aucune. Le chapitre XVIII fait exception et c'est la seule exception de cette sorte dans le livre tout entier. L'extrait du *Rouge et Noir* choisi par Auerbach est précédé d'une courte introduction, ainsi justifiée aux premières lignes de l'explication de texte qui suit immédiatement l'extrait : « Ce qui nous intéresse dans cette scène est ceci : elle serait presque incompréhensible sans la connaissance exacte et détaillée de la situation politique, de la structure sociale et des conditions économiques d'un moment historique bien déterminé, celui où se trouvait la France peu avant la révolution de Juillet, comme le précise le sous-titre du roman (ajouté par l'éditeur) : *Chronique de 1830* » (p. 451). Il serait déraisonnable de vouloir éclairer, dans toute la complexité de ses enjeux, le contexte politico-social de l'année 1830 quand on étudie *le Rouge et le Noir*. Il est à craindre qu'une telle approche resterait lettre morte. En revanche, il me semble que l'on peut prendre exemple sur la méthode d'Auerbach, qui valorise le détail et fait le pari que l'on peut prendre appui sur lui, lui faire confiance, pour rejoindre le général. Tout dépend du choix de l'amorce : l'objet de l'enquête, précise-t-il, doit être étroitement circonscrit, de façon à être maniable, et interne au champ étudié. Cela peut-être des *realia*, une habitude sociale souvent représentée dans les œuvres de l'époque, comme un mot récurrent, une expression : ex. la cour et la ville... Éviter les catégories abstraites, souvent exogènes, relevant de *l'a posteriori*, ou au contraire de la déclaration d'intention.

Les nouveaux programmes ont fait le choix d'une organisation thématique invitant à des parcours. Ceux-ci, me semblent-ils, doivent chercher à exposer et même donner à éprouver l'ambition du roman réaliste à être l'histoire du présent. C'est la meilleure façon et sans doute la seule de faire comprendre quels sont les enjeux du réalisme. Si l'on suit la leçon d'Auerbach, il est déconseillé de s'appuyer avec trop de confiance sur les catégories historiographiques : réalisme, naturalisme. On ne peut certes pas en faire l'économie mais on ne peut pas compter sur eux pour servir d'amorce. Mieux vaut faire confiance au détail pour construire le scénario d'une enquête, avec tout ce que cela comporte de force d'entraînement, de suspens, de dramatisation du propos. Quand on retrouve, au terme de l'enquête, ou au cours de celle-ci, ces abstractions moyennes que sont les catégories historiographiques, celles-ci sont chargés de tout le sens que les analyses intermédiaires leur ont donné.

Deux exemples de parcours :

- Des *realia* comme amorce. Réunir une série de scènes, empruntées aux différentes générations du roman réaliste, mettant les personnages aux prises avec la boue. Je pense aux ambitieux balzaciens, trop pauvres pour aller en voiture, soucieux de ne pas croquer leurs bottes dans les rues de Paris en chemin vers les salons du faubourg Saint-Germain. Ou à Mme Bovary dans les rues d'Yonville ou encore à la tournée des chantiers dans le Paris en voie d'haussmannisation de Zola. Une telle série de textes permet de déployer toute une série d'analyses : histoire de la ville, évolution des marqueurs des différences sociales, typologie des personnages, différence des sexes, mais aussi réflexion sur la représentation des sensations, la boue comme élément matériel... On peut, à partir de ces textes, inviter les élèves à confronter leur expérience de la ville à celle des personnages, établir des parallèles et des oppositions entre la vie urbaine de la Restauration ou de l'Empire et celle d'aujourd'hui... Même type d'enquête possible avec la nuit, par exemple. Voir les travaux d'Alain Corbin ou, plus spécifiquement, ceux de Simon Delattre, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Albin Michel, 2000.
- Une expression comme amorce. Prendre appui sur une expression comme le « vaste (ou grand) désert d'hommes ». Elle a donné son titre à un essai de Claude Mouchard (*Un grand désert d'hommes. 1851-1885. Les équivoques de la modernité*, Hatier, 1991), qui la retient comme emblématique de la condition de l'individu démocratique moderne, qui fait l'expérience d'une vie anonyme dans des villes qui ont cessé d'être à la mesure de l'homme. Mouchard se saisit de l'oxymore chez Baudelaire (*Le Peintre de la vie moderne*, ch. « La modernité », 1863 ; repris dans *La Vie romantique*, 1869) mais celui-ci, que l'on peut observer à l'état naissant chez Rousseau ou Rétif, se rencontre déjà chez Chateaubriand (*René*, 1802), qui en est l'inventeur, et Michelet (*La Renaissance*, ch. XVII, t. VIII, 1855, de l'HDF). Elle informe en profondeur l'imaginaire de la grande ville dans des romans comme *La Peau de chagrin* où elle est comme infusée, jusqu'à contribuer à déterminer la dramaturgie du roman. PC, p. 166 : « me trouvant sans parents, sans amis, seul au milieu du plus affreux désert, un désert pavé, un désert animé, pensant, vivant, où tout vous est bien plus qu'ennemi, indifférent ! » D'où résolution d'une vie érémitique dans une mansarde, analogue dans le désert parisien de la grotte des solitaires du désert : « Je me réjouissais en pensant que j'allais vivre de

pain et de lait, comme un solitaire de la Thébaïde, plongé dans le monde des livres et des idées, dans une sphère inaccessible au milieu de ce Paris si tumultueux, sphère de travail et de silence où, comme les chrysalides, je me bâtissais une tombe pour renaître brillant et glorieux. » Expression devient lieu commun : on la retrouve dans le livret de *La Traviata* [1853] (Violetta : « popoloso deserto che appellano Parigi », scène 5), alors qu'elle ne figure pas dans le texte de *La Dame aux camélias* (roman 1848 et pièce de théâtre en 1852).

On est libre de poursuivre l'enquête et le parcours dans le roman ou le cinéma du XX^e siècle : ex. dramaturgie des amants séparés par le grand désert d'hommes (déréliction et anonymat du mode de vie urbain) : *Lonesome* de Paul Fejos (1932) ; *Les Enfants du paradis* de Carné (1946) ; *Un conte d'hiver* (1992) de Rohmer.

Possibilité de réfléchir aux enjeux de l'apparition d'un objet comme le téléphone portable, qui ruine un certain nombre des intrigues, comme *Lonesome* qui reposait sur la dramaturgie du « grand désert d'hommes ».

Conclusion

Grande leçon d'Auerbach : l'histoire littéraire gagne à s'appuyer sur une phénoménologie, à s'appuyer sur une attention phénoménologique à ce que Péricel appelait « l'infra-ordinaire », aux menus événements du quotidien et à dépayser ceux-ci en les historicisant. Il fut un temps où les rues de Paris n'étaient pas asphaltées, où la boue faisait partie du quotidien des Parisiens. Il fut un temps où l'anonymat constitutif à nos yeux du mode de vie urbain a été perçu comme une nouveauté traumatisante, affectant la dignité de l'homme. Ces allers-retours entre le présent et le passé, ce passé actualisable qui est celui des romans, sont susceptibles de donner à éprouver, même à ceux qui n'en ont pas fait l'expérience par eux-mêmes, le privilège exorbitant que procure à ceux qui s'y adonnent la lecture des romans : vivre d'autres vies que la sienne, voir le monde par d'autres yeux que les siens, et découvrir ainsi que le regard que l'on porte autour de soi s'en trouve prodigieusement enrichi. Il me semble que c'est l'un des grands mérites des nouveaux programmes que de partir d'expériences partageables – l'amour, les relations avec autrui, le désir de voyager, de partir à l'aventure... – pour rejoindre ensuite ou rencontrer en chemin des catégories génériques ou historiographiques, les abstractions moyennes de la théorie littéraire. Il me semble, et c'est j'y insiste, l'une des leçons d'Auerbach, qu'il n'y a pas de meilleure façon de les charger de sens et de leur donner une résonance.