

POLIFONIA	CUIABÁ	EdUFMT	Nº 06	P. 1-18	2003	ISSN 0104-687X
-----------	--------	--------	-------	---------	------	----------------

Notes pour une caractérisation de la conjoncture culturelle de la belle époque

Robert Ponge (UFRGS)
Sônia Regina Vieira (EEEMCM)*

ABSTRACT: This paper aims to offer elements for a characterization of the “Belle Époque”, analyzing it as a period fertile in contradictions, antagonic forces and tendencies: historically and politically, it was a period without wars in Europe, but full of tensions and struggles; on the literary level, the Belle Époque was born during the conflict between Naturalism and Symbolism; almost immediately afterwards, both movements were the victims of antinaturalist and antisymbolist movements; moreover, the end of the XIXth century and the beginning of the XXth century saw the simultaneous presence on the cultural scene of writers, artists and poets who seeked “du nouveau” (with Alfred Jarry, the cubists, the futurists or Apollinaire foremost among them), and, opposing them, of forces who struggled for a “retour à l’ordre” (in other words, for some kind of a new Classicism).

KEY WORDS: Belle Époque, French Literature, Literary and artistic avant-garde.

RESUMO: O presente artigo busca trazer elementos para uma caracterização da chamada “Belle Époque” como um período atravessado por contradições, por forças e tendências antagônicas: histórica e politicamente como uma época de paz percorrida por tensões e embates; literariamente, a Belle Époque

* Robert Ponge é doutor em Letras (USP) e professor do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em Porto Alegre, RS; Sônia Regina Vieira é licenciada em Letras (Português/Francês), pela UFRGS, e professora de português e literatura brasileira na Escola Estadual de Ensino Médio Cecília Meireles, em Sapucaia do Sul, RS.

nasce durante o conflito entre o naturalismo e o simbolismo; quase imediatamente a seguir, ambos são vítimas de movimentos antinaturalistas e antisimbolistas, respectivamente; enfim, a conjuntura cultural dos últimos anos do século XIX e os primeiros quinze anos do século XX é marcada pela presença de forças que pugnam pelo “retorno à ordem” (em suma, por um novo classicismo), opondo-se àqueles que buscavam “du nouveau” – quer eles se chamem Alfred Jarry, cubismo, futurismo ou Apollinaire.

PALAVRAS-CHAVE: Belle Époque, Literatura francesa, Vanguardas literárias e artísticas.

Époque d’effervescence, de débats et de polémiques où s’opèrent de nombreux changements dans les modes de penser et de sentir, le XX^e siècle n’a pas débuté à la date officielle de son avènement, mais quinze ans auparavant : il est « né en 1885 »¹.

C’est sur les débuts de l’histoire intellectuelle et de la vie culturelle du XX^e siècle – la « Belle Époque » – que nous allons nous pencher dans ce travail. Pour ce faire, il faut commencer par avoir une idée des principaux événements politiques et sociaux.

1. La France de la Belle Époque : histoire et politique

On appelle « Belle Époque » la période 1885-1914, les trente ans de paix, de stabilité et de prospérité dont l’année 1900 constitue le centre, mais où se font aussi présentes des crises politiques, des conflits idéologiques et des tensions internationales dont le rythme va augmenter jusqu’au déclenchement de la Première Guerre mondiale.²

¹ SHATTUCK, Roger. *Les Primitifs de l’avant-garde*. Traduit de l’anglais par Jean Borzic. Paris: Flammarion, 1974. p. 12.

² Sur les aspects historiques, politiques et sociaux des années 1885-1914, consulter, entre autres: LEJEUNE, Dominique. *La France de la Belle Époque (1896-1914)*. Paris : Armand Colin, 1997 ; MAYEUR, Jean-Marie. *Les Débuts de la III^e République (1871-1898)*. Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1973 ; REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radicale ? (1898-1914)*. Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1975. C’est à ces ouvrages que nous devons nos informations.

Les expressions *Belle Époque* et *avant 14* apparaissent spontanément en 1919-1920 dans la population : c'est une façon de regretter la stabilité de la période précédente (l'avant-guerre) et de lui opposer non seulement la guerre, mais aussi la nouvelle situation déjà perceptible (l'après-guerre) avec la vie chère, les difficultés politiques, etc. Les trente ans qui précèdent la Première Guerre sont ainsi perçus rétrospectivement comme une époque de stabilité, de prospérité, de bonheur.

À la fin du XIX^e siècle, la France est, avec la Grande Bretagne et l'Allemagne, l'une des trois principales puissances. Au long du siècle, à partir de la conquête de l'Algérie en 1830, elle s'est créée un grand empire colonial qui, au début du XX^e siècle, s'étend sur de vastes régions de l'Afrique et, surtout, de l'Asie du Sud-Est, sa superficie atteignant vingt fois celle de la métropole. La France est aussi une puissance économique et financière qui fait figure de pionnière dans certains domaines comme l'industrie automobile et électrique, la recherche scientifique, l'élaboration de techniques de pointe, etc.

Pour marquer l'arrivée du siècle nouveau, Paris organise une exposition qui donne à voir les innovations scientifiques et techniques mondiales apportées par la marche en avant du capitalisme, mais elle constitue aussi un symbole de l'apogée de la Belle Époque et laisse son empreinte sur Paris. Après la transformation de la physionomie de cette ville par Haussmann (1853-1869) et la construction de la tour Eiffel (clou de l'Exposition de 1889), avec l'exposition de 1900 Paris devient la ville-lumière, la capitale arbitre de la mode, « la scène d'un vaste théâtre où la ville se donne en spectacle à elle-même et au monde entier »³.

C'est à la Belle Époque que la France commence à posséder une tradition républicaine : à partir des lois constitutionnelles de 1875, la III^e République (1875-1940) a été fondée sur la base d'un régime parlementaire. Mais, en 1896-1898, au sujet d'un officier juif accusé injustement de trahison au profit de l'Allemagne, explose un scandale qui devient une crise :

³ LEJEUNE. Op. cit. p.14

l'affaire Dreyfus ébranle la République parce qu'elle suscite un conflit politique et idéologique qui devient une « guerre franco-française »⁴, provoquant la multiplication des ligues autant de droite que de gauche.

L'affaire Dreyfus divise l'opinion publique. D'une part, les anti-dreyfusards se présentent comme les *défenseurs de l'ordre établi*, organisent des manifestations contre les juifs et fondent le Comité de l'Action Française, une ligue d'extrême-droite qui propage un nationalisme doctrinal, antisémite et antiparlementariste. De l'autre côté, les dreyfusards se regroupent autour de la Ligue des droits de l'homme, défendent l'idée de justice et la République.

L'affaire Dreyfus scinde aussi le monde littéraire : les anti-dreyfusards gagnent l'appui de l'écrivain Maurice Barrès, alors qu'Émile Zola publie son *J'accuse* où il défend Dreyfus.

Ainsi, l'Affaire relance le conflit droite/gauche. Son dénouement contribue à la définition du caractère démocratique du régime : avec le succès des *révisionnistes* (les partisans de la révision du procès, et donc de l'annulation de l'unique condamnation de Dreyfus), les antidreyfusards se trouvent exclus du camp républicain et la gauche va gouverner avec le ministre Waldeck-Rousseau. Condamnée à l'opposition, la droite est « désormais nationaliste, autoritaire et militariste : la méfiance envers ces trois caractères sera un critère de républicanisme »⁵. Après trois ans de ministère Waldeck-Rousseau (1899-1902), Émile Combes lui succède ; son ministère réalise une profonde séparation de l'Église et de l'État (1905).

Pendant la première décennie du xx^e siècle, les antagonismes internes à la France vont commencer à se dérouler dans une conjoncture où les conflits externes se font de plus en plus menaçants. Jusqu'alors, sur la scène mondiale, la Grande-Bretagne et l'Allemagne étaient les deux grands rivaux de la France. À partir de l'alliance franco-anglaise (1905), croissent les affrontements politiques avec l'Allemagne qui, à l'étroit dans ses frontières nationales, jalouse les empires coloniaux des États

⁴ Ibidem. p. 17

⁵ Ibidem. p. 19.

français et britanniques. l'assassinat de l'archiduc françois-ferdinand de habsbourg (heritier du trone d'autriche-hongrie) a sarajevo (1914) est la cause immediate de la premiere guerre mondiale.

Marquée par de gigantesques hécatombes dans les tranchées, la conflagration dure un peu plus de quatre ans.

En 1919, la paix de Versailles oblige le gouvernement allemand à payer des réparations pour les destructions de la guerre et rend l'Alsace-Lorraine à la France, qui devient, avec la Grande-Bretagne, la première puissance politique et militaire de l'Europe. Mais les contradictions entre les États belligérants n'ayant pas été véritablement réglées, le traité de Versailles contient les germes de la guerre mondiale qui éclatera vingt ans après...

Et dans les domaine des idées et des arts ? Pour comprendre la conjoncture culturelle des deux premières décennies du XX^e siècle, il faut d'abord (comme pour l'histoire et la politique) comprendre la dynamique du XIX^e siècle, surtout de sa deuxième moitié.

2. La conjoncture intellectuelle et littéraire de la deuxième moitié du XIX^e siècle

Avec le renversement de Charles X et le triomphe du romantisme, l'année 1830 voit l'affirmation des idées qui exigent plus de liberté dans tous les domaines, y compris en art. Vers les années 1840, fondé par Auguste Comte, apparaît le positivisme, philosophie qui place la science et la raison au-dessus de tout. Pendant la même période, on voit une remarquable augmentation des protestations contre la misère que répand le capitalisme des débuts de l'ère industrielle, c'est l'avènement des idées socialistes (le *Manifeste communiste* de Marx et Engels est publié en 1848).

Sur le plan littéraire et artistique, commence à s'affirmer le réalisme qui « marche vers le réel, dans la vie présente ou dans

l'histoire, dans la matière ou dans le monde moral »⁶ ; il porte une attention particulière à la création d'un *effet de réel* et tend à montrer que l'homme est un produit de la société.

La deuxième moitié du XIX^e siècle voit surgir deux courants littéraires qui s'opposent. Le naturalisme (qui se présente comme le successeur naturel du réalisme) et le symbolisme. Commençons par le naturalisme.

Reprenant les idées du réalisme (le présumé que le romancier doit peindre le réel concret), le naturalisme, proposé par Émile Zola, prétend introduire dans l'art les idées scientifiques (Darwin) et positivistes (Comte, Spencer) ainsi que les méthodes des sciences expérimentales. Pour appliquer cette méthode scientifique, deux lois doivent être observées : l'influence du milieu social et celle de l'hérédité. La vie intérieure du personnage (qui représente l'homme dans la société) est donc déterminée par la race et par des aspects extérieurs comme le climat et les conditions matérielles. Zola privilégie ainsi l'analyse physiologique sur l'analyse psychologique, et prétend mettre la méthode de la science au service de la morale sociale.

À l'opposé de la théorie naturaliste, le symbolisme s'en va vers « l'idéal, transcende le réel, [...] ne le traverse ou ne le côtoie que comme un monde d'apparences et de signes »⁷ ; il cherche à révéler le monde des symboles, à « suggérer l'indicible » (pour reprendre une expression de J.-P. Sarrazac⁸).

Les deux courants cités trouvent leur expression dans l'art dramatique.

3. Le théâtre : naturalisme et symbolisme

Selon Sarrazac, la théorie zolienne se préoccupe de donner au théâtre de nouvelles règles, d'instaurer une nouvelle

⁶ VAN THIEGHEM, Philippe. *Les Grandes Doctrines littéraires en France : de la Pléiade au surréalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968. p. 213.

⁷ Ibidem. p.213.

⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible ». In : JOMARON, Jacqueline de. (Dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Le Livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992. p. 705.

convention, « une convention vivante et consciente dont le roman naturaliste sera le garant ».⁹ Il s'agit de « reconstruire le réel » (pour reprendre une autre expression de Sarrazac¹⁰). Émile Zola rêve ainsi de transporter le roman naturaliste au théâtre pour fournir à l'action dramatique des réalités humaines soumises à une double détermination physiologique et sociale.

Contrairement à l'esprit analytique cher au positivisme et au naturalisme, le théâtre symboliste exalte le pessimisme, les anciennes légendes, surtout médiévales, et montre des exemples de quête spirituelle. À l'opposé du théâtre naturaliste, les symbolistes croient que « l'art est un refuge loin des contingences du quotidien, il a pour domaine l'imaginaire, il peut être la clef des mystères de l'être et de la nature »¹¹. Dans le drame symboliste, la cohérence psychologique disparaît au profit d'une signification onirique ou mystique. L'univers dramatique appartient à la suggestion, à l'indétermination temporelle, à la réalité spirituelle et immatérielle¹².

4. Le théâtre : l'apparition du metteur en scène

Vers 1880, l'apparition du metteur en scène commence à modifier un aspect de la vie théâtrale : le jeu de la représentation dramatique. Jusqu'alors, celle-ci dépendait de l'inventivité de l'auteur et de la capacité des interprètes à jouer de façon créative, inventive. La nouvelle désignation – avant il était appelé *régisseur* – souligne qu'il assume une position autonome : il devient le responsable de toute la mise en scène, il donne son interprétation personnelle à la construction scénique et au jeu des acteurs : « dès lors que sa vision du monde à travers le spectacle sera assurée dans son esprit, il aura tendance à y soumettre les œuvres qu'il montera ».¹³

⁹ Ibidem. p. 709.

¹⁰ Ibidem. p. 705.

¹¹ MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XX^e siècle*. Paris : Gallimard, « Folio-essais », 1986. p.14.

¹² COUPRIE, Alain. *Le Théâtre*. Paris : Nathan, 1995. p.111

¹³ MIGNON. Op. cit. p. 13.

C'est andré antoine qui, le premier, incarne cette nouvelle fonction et conception du théâtre : en 1887, il fonde à Paris le théâtre libre ; partisan du naturalisme, il veut apporter la vérité à la scène, en élaborant une vision critique de la société française de la fin du XIX^e siècle.

À l'opposé du théâtre naturaliste, apparaît un autre metteur en scène, Lugné-Poe, qui se met au service du symbolisme. Dissident du Théâtre Libre, il fonde en 1893 le Théâtre de l'Œuvre, où il monte plusieurs pièces de grands auteurs nordiques – surtout le Norvégien Ibsen. Sa mise en scène symboliste repose sur une décoration qui invite le spectateur à la méditation, à l'imagination, et aide à mettre le rêve au premier plan.

Ainsi, on peut observer les différences entre ces deux courants parce que le théâtre libre met en scène des forces naturelles ou physiologiques qui gouvernent les individus tandis que le théâtre de l'Œuvre croit que ces sont les puissances invisibles, cosmiques ou occultes qui décident de la destinée humaine¹⁴. En outre, dans la mise en scène naturaliste, Antoine utilise et met en relief des éléments qui assurent l'authenticité de l'ensemble décoratif, c'est-à-dire tous les accessoires et les costumes qui permettent de représenter et d'analyser le milieu où vivent les personnages. Selon Mignon, Antoine « disposa [les acteurs] comme si la scène comportait un quatrième mur, comme si le public surprenait à travers lui les personnages dans leur vie quotidienne, éventuellement de dos » ; en revanche, Lugné-Poe part du concept de décor synthétique, en suggérant une vision globale de l'univers dramatique ; pour lui, un « décor impliquait une extrême sobriété puisque l'essentiel était de ne pas gêner le jeu d'imagination [...], un théâtre dont l'esprit serait la scène »¹⁵.

Antoine et Lugné-Poe sont les premiers metteurs en scène : ils renouvellent le jeu de la représentation dramatique dans le dernier quart du XIX^e siècle. Au siècle suivant, l'avènement de Jacques Copeau exerce une influence décisive sur l'évolution de la création scénique : en 1913, il fonde le Vieux-Colombier ou il

¹⁴ SARRAZAC. Op.cit. p.720.

¹⁵ MIGNON. Op. cit. p. 22-23.

lance son indignation contre l'industrialisation de la scène, renoue le répertoire en valorisant les auteurs classiques, refuse les formules décoratives antérieures, optant pour une scène moins chargée, presque nue qui permet de mettre en relief l'interprétation des acteurs¹⁶.

La modernité arrive au théâtre vers la fin des années vingt, quand surgit le cartel. Il s'agit de l'association de quatre metteurs en scène – Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëf – qui assurent la continuité du travail de Copeau et proposent une nouvelle désignation, celle d'auteur-metteur en scène.

5. La « crise » du roman

Dans le roman, le dernier tiers du XIX^e siècle est dominé par le naturalisme. Domination qui est contestée par les symbolistes : préférant les formes plus courtes de récit, comme le conte et les nouvelles, et considérant comme dérisoire le roman de mœurs, ils évoquent des réalités lointaines, distantes, sans se soucier du réalisme : « le mépris de l'accidentel et du quotidien les menait alors tout droit au mépris au roman »¹⁷.

En 1887, le « Manifeste des Cinq » proclame la mort du naturalisme. Il s'agit d'une lettre ouverte publiée dans *Le Figaro*, signée par Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, cinq disciples de Zola, qui manifestent ainsi leur dissidence, condamnant le naturalisme pour son excès de scientisme. Puis *l'Enquête sur l'évolution littéraire* menée par Jules Huret en 1891 dresse le constat de la disparition du roman naturaliste¹⁸.

D'autres attaques contre le naturalisme apparaissent : Brunetière, Barrès, Anatole France éreintent Zola. Du même coup, ces critiques se mêlent aux voix des symbolistes contre le

¹⁶ Voir : JOMARON, Jacqueline de. « Jacques Copeau : le tréteau nu ». In: Idem (Dir.). Op.cit. p.732.

¹⁷ RAIMOND, Michel. *La Crise du Roman*. Paris : José Corti, 1985. p. 67.

¹⁸ Ibidem. p.26.

réalisme-naturalisme, provoquant une rupture avec la conception dominante du roman depuis Balzac.

Ceux qui sont alors les maîtres du roman (France, Loti, Barrès, Bourget) justifient leurs attaques : selon l'analyse de Chartier, ils croient que « le genre, pour bien des observateurs, paraît avoir perdu toute fraîcheur, toute inventivité, toute capacité de révélation nouvelle »¹⁹. On commence alors à mépriser certains romans et, de ce mépris sélectif, on passe au mépris du roman comme genre.

Michel Raimond, qui a consacré une imposante thèse à ce sujet, et d'autres commentateurs avec lui considèrent qu'alors se déclare une *crise* du roman : la critique des insuffisances esthétiques du naturalisme (l'horizon de celui-ci paraissant limité) mène à une mise en question d'un ensemble d'opinions sur la nature, l'essence et la définition du roman. D'autre part, un sentiment de dégradation du genre résulte de la confrontation du roman français et du roman étranger (russe et anglo-saxon surtout), ce dernier attirant l'attention de la critique et du public parce qu'il montre « des aventures insolites, des techniques inhabituelles, des atmosphères inédites »²⁰. De cette façon, les critères d'appréciation des œuvres changent autant que le goût, ce qui mène à un reclassement de la production romanesque.

Un groupe de romanciers propose alors un autre type de roman : le roman analytique, où la subjectivité s'impose sur les ensembles sociaux, c'est-à-dire que l'on y accède à la *réalité* du monde à travers la subjectivité de l'individu. Les représentants de cette théorie présentent de nouvelles techniques pour construire leur roman : Dujardin emploie le monologue intérieur, Martin du Gard le genre dialogué, et avec Paul Adam on a des scènes simultanées²¹.

À partir de 1913, une nouvelle écriture romanesque se dessine, qui cherche à transmuier les impressions en événements. Cependant la guerre retarde un peu ce renouvellement. Quelques

¹⁹ CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du Roman*. Paris : Bordas, 1990, p. 154.

²⁰ RAIMOND. Op. cit. p.12.

²¹ RODRIGUES, Jean-Marc. *Histoire de la littérature française : le XX^e siècle*. Tome 1 : 1892-1944. Paris : Bordas, 1988. p. 47-49.

représentants de cette rénovation sont Alain-Fournier, Marcel Proust, André Gide. Il ne s'agit plus de raconter une histoire, mais d'élucider une conscience. Le monologue intérieur est une des modalités utilisées, « supprimant de ce fait le romancier omniscient mais surtout rendant au monde l'infinie variété des regards possibles »²².

En résumé, en ce début du XX^e siècle, bien que l'on parle de *crise* du roman et qu'il y ait un certain mépris du genre, la perpétuation des principes du réalisme et du roman comme genre coexistent avec des formules variées qui font de constants efforts pour renouveler l'écriture romanesque. Par ailleurs, le règne des maîtres officiels du genre (Anatole France, Pierre Loti, Maurice Barrès, etc.) se maintient tandis que Proust et Gide qui produisent une haute littérature sont encore ignorés par la critique et le public.

6. La poésie

Les premières années du XX^e siècle sont marquées par l'éclosion de divers mouvements poétiques et artistiques en *-isme* (fauvisme, cubisme, futurisme, etc.) qui mettent en question les conceptions traditionnelles de la poésie, de l'art, et leurs fondements. Ils se caractérisent par la volonté de proclamer l'irruption de l'univers moderne dans le champs du poétique, en faisant table rase du passé – objectif auquel Marcel Raymond, dans sa superbe étude *De Baudelaire au surréalisme* a su donner une excellente formulation :

« accepter le présent, se plier aux rythmes du monde moderne et prendre conscience de sa nouveauté, dire oui, passionnément, à la civilisation "mécanicienne" [...]. »²³

²² Ibidem. p. 50-51.

²³ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940. p.217.

Il s'agit de promouvoir une révolution poétique fécondée par la communion de la modernité industrielle et urbaine avec le langage ou, en d'autres termes, selon Rodrigues, « le rythme du langage doit mettre en évidence le rythme du réel »²⁴.

Mais pour comprendre comment la poésie essaye de se renouveler, il faut se rendre à l'évidence qu'il existe une situation paradoxale qui commence à partir de la fin du XIX^e siècle. Alors que des manifestes mettent en question les buts et les principes de la poésie pour la renouveler, il y en a d'autres qui cherchent à revenir à des sources et des modèles plus anciens, inspirés de la littérature classique.

Revenons au symbolisme qui apparaît comme une réaction contre la conception scientiste, matérialiste et positiviste dominante. Il peut être défini comme une thématique du confinement, une « introversion lyrique, [une] grâce dolente, [une] religiosité incertaine, [un] malaise indéfinissable »²⁵ ; reposant sur le sens du mystère, de la suggestion, la poésie symboliste implique un travail d'élaboration des sons et des mots (où le poète confie à des images « la mission d'exprimer, d'incarner un état d'âme »²⁶) et résulte aussi des rapports entre les sons et la pensée (parce que la musique des mots doit être liée à leur valeur psychologique). Fondée sur les sons et la sensibilité, cette poésie favorise le développement de la prose rythmée ainsi que les recherches portant sur le vers libre de longueur et de métrique nouvelles avec substitution de l'assonance à la rime. En conséquence, la versification traditionnelle commence à perdre un peu de son hégémonie.

En 1891, Jean Moréas publie un manifeste qui proclame la mort du symbolisme et fonde l'École romane française. Que veut cette École ? Elle rejette la poésie symboliste pour « faire place à la tradition méditerranéenne de précision, de clarté, de mesure et de rigueur ».²⁷ En autres termes, pour revendiquer un retour à la Grèce de Homère et de Pindare, à la Rome, de Virgile

²⁴ RODRIGUES. Op. cit. p.69.

²⁵ Ibidem. p. 62.

²⁶ RAYMOND. Op.cit. p. 50.

²⁷CLANCIER, Georges-Emmanuel. *De Rimbaud au surréalisme*. Paris : Pierre Seghers, 1953. p.160.

et à la France moyenâgeuse. Il s'agit donc d'un mouvement qui cherche un retour à la tradition, un nouveau classicisme, en somme un *retour à l'ordre* dans le domaine culturel²⁸.

En 1895, avec la publication de l'« Essai sur le naturisme » de Maurice Le Blond, apparaît un autre mouvement, le naturisme, qui lui aussi rejette le symbolisme. Le naturisme ne se rebelle plus au nom de l'Antiquité mais au nom de la Nature et du désir d'accepter la réalité et l'expérience humaine²⁹.

Alors que romanistes et naturistes s'inclinent vers le classicisme, il paraît en juillet 1906 une revue – *La Phalange* – qui réunit les néo-symbolistes autour de Jean Royère.

La première décennie du XX^e siècle voit aussi surgir les unanimistes, parfois appelés poètes de l'Abbaye ou encore whitmaniens (les appellations sont diverses). L'unanimité apparaît « comme une sorte de post-naturisme [...] fortement influencé par l'idéologie démocratique et socialiste³⁰. L'esprit de la poésie unanimiste et whitmanienne d'avant-guerre souhaite une poésie à tendance sociale et humanitaire, qui essaie d'exprimer le réel d'une façon intégrale, ce qui « favorise la naissance d'un lyrisme épique »³¹.

En tout cas, les divergences entre la volonté de retourner à l'ordre, à une poésie *classicisante*, et celle de construire une poésie nouvelle tournée vers le moderne indiquent la diversité d'intentions des poètes pour (re)définir la poésie.

7. Et les avant-gardes ?

Pour étudier quelques aspects des avant-gardes, il faut abandonner les chemins séparés des trois genres (théâtre, roman, poésie). Sans devoir remonter au romantisme, ni même à Baudelaire et à Rimbaud, il est possible de prendre Alfred Jarry comme point de départ.

²⁸ Voir: RAYMOND. Op cit. p. 58-72 et *passim* ; RODRIGUES. Op. cit. p. 65-67.

²⁹ RAYMOND. Op. cit. p. 65-72.

³⁰ Ibidem. p.193.

³¹ Ibidem. p. 212.

À l'écart des deux grands courants (le naturalisme et le symbolisme) qui dominent la deuxième moitié et la fin du XIX^e siècle, il y a Alfred Jarry, le précurseur de « l'anti-théâtre »³². La représentation de son *Ubu roi* (1896) donne une nouvelle dimension à l'art théâtral et ouvre la voie aux recherches des avant-gardes. Encore que sa pièce *Ubu roi* ait ses fondements dans le drame naturaliste, Jarry la présente comme la parodie d'un drame historique. Il raconte des aventures qui montrent « l'incongruité du langage, le non-sens des comportements »³³. Il apporte ainsi une position novatrice parce que « l'unité profonde d'*Ubu roi*, c'est de ruiner toute analogie avec le réel en se servant du burlesque »³⁴.

Après Jarry, c'est le nom de Guillaume Apollinaire qu'il faut citer. Apollinaire a oublié « l'ancien jeu des vers » (« Les Fiancailles », *Alcools*)³⁵ et choisi de tourner le dos au retour à l'ordre, de dire non à tous ceux qui veulent un nouveau classicisme :

« À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce
matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque ou
romaine »
(« Zone », *Alcools*)³⁶

Selon Rodrigues, Apollinaire se place « au carrefour de toutes les influences artistiques » ; poète « intégré aux réflexions cubistes », « héritier du post-symbolisme »³⁷, il reprend l'idée baudelairienne sur le but de la poésie (la recherche *du nouveau*)³⁸,

³² L'expression est de RODRIGUES. Op. cit. p. 86.

³³ COUPRIE. Op. cit. p. 64.

³⁴ RODRIGUES. Op. cit. p. 87.

³⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. (1913). Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 1994. p. 118.

³⁶ Ibidem. p. 7.

³⁷ RODRIGUES. Op. cit. p. 87.

³⁸ Voir: BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, CXXVI: "Le Voyage, VIII".

et, comme l'a fort bien vu Marcel Raymond, se propose « d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente »³⁹.

Vient alors le futurisme : le 20 février 1909, Marinetti proclame son *Manifeste futuriste* qui exalte la vie moderne, le progrès et surtout la vitesse. La poésie futuriste, qui réclame la suppression de la syntaxe et la libération des mots, se caractérise par une « poésie matérialiste [...] nourrie des sensations brutes et moulée sur les choses »⁴⁰. Pour présenter le moderne, le futurisme propose la destruction de tout ce qui est de l'ordre du passé. Mais, la Première Guerre contribue fortement à la marginalisation de Marinetti à cause de son apologie de la guerre comme la « seule hygiène du monde »⁴¹.

En ce qui concerne les années 1912-1918, il faut revenir à Guillaume Apollinaire dont la poésie apporte des nouveautés formelles (comme les « idéogrammes lyriques », les « poème-conversations » où le plus simple, le quotidien, le banal se transfigurent) et s'efforce de contribuer au renouvellement de l'art dramatique (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917).

La Belle Époque prend fin avec l'éclosion de la guerre en 1914. Mais, avant de conclure, il nous semble nécessaire de parler du dadaïsme, né en exil, en Suisse, en 1916. Fondé pendant la guerre – une période qui détruit toutes les illusions sur le monde réel –, il va devenir le mouvement le plus radical des avant-gardes. Partisan du nihilisme, de la négation totale, il convie le public à venir écouter des poèmes, mais lui offre des « litanies d'onomatopées incompréhensibles ou bien, dans la salle privée de lumière, il lance des projectiles divers »⁴². Il s'agit donc d'une forme nouvelle de reprendre la poésie pour faire une provocation. Pour les dadaïstes, le public ne doit plus consommer la poésie, il faut qu'il réagisse à l'art. Il s'agit de discréditer le réel. On cherche à déstabiliser la raison par le jeu du langage, jeu qui est fait à partir de techniques variées, par exemple le collage des mots, l'enchaînement de libres associations.

³⁹ RAYMOND. Op. cit. p. 234.

⁴⁰ Ibidem. p. 218 et 241

⁴¹ MARINETTI. Cité par LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Bordas, 1990, p. 61.

⁴² LEUWERS. Op. cit. p. 72.

La guerre prend fin en novembre 1918. Au début de 1919, le *Manifeste dada 1918* arrive à Paris ; André Breton et ses amis en prennent connaissance avec enthousiasme. Quelques mois plus tard, André Breton et Philippe Soupault se livrent aux premières expériences d'écriture automatique : le surréalisme commence à naître. Ses débuts se confondent avec l'arrivée de Tristan Tzara et, avec lui, des soirées dadaïstes à Paris, en 1920, qui provoquent le scandale. Ce sont les années où, comme nous l'avons signalé, les expressions *Belle Époque* et *avant 14* commencent à apparaître spontanément dans la population. Il y a déjà bien plus de quatre ans que la Belle Époque est morte et enterrée, ensevelie sous les charniers de 1914-1918. Avec le dadaïsme, l'*après 14-18* et le surréalisme, une nouvelle page de l'histoire et de la vie artistique et culturelle commence. Il est plus que temps de mettre le point final à ces notes sur la Belle Époque.

8. Bibliographie

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. (1913). Paris : Gallimard, Coll. "Poésie", 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs Du Mal*. In : Idem. *Œuvres Complètes*. Paris: Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1980.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction Aux Grandes Theories Du Roman*. Paris : Bordas, 1990.
- CLANCIER, Georges-Emmanuel. *De Rimbaud au surréalisme*. Paris : Pierre Seghers, 1953.
- COUPRIE, Alain. *Le Théâtre*. Paris : Nathan, 1995.
- JOMARON, Jacqueline de. « Jacques Copeau : le tréteau nu ». In: Idem. (Dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Le Livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992. p. 731-741.
- LEJEUNE, Dominique. *La France de la Belle Époque (1896-1914)*. Paris : Armand Colin, 1997.
- LEUWERS, Daniel. *Introduction A La Poesie Moderne Et Contemporaine*. Paris: Bordas, 1990.
- MAYEUR, Jean-Marie. *Les Débuts de la III^e République (1871-1898)*. Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1973.
- MIGNON, Paul-Louis. *Le Theatre Au Xx^e Siecle*. Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1986.
- RAIMOND, Michel. *La Crise Du Roman*. Paris : Librairie Jose Corti, 1985.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940.
- REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radicale ? (1898-1914)*. Paris : Le Seuil, coll. « Points », 1975.
- RODRIGUES, Jean-Marc. *Histoire de la littérature française : le XX^e siècle*. Tome 1 : 1892-1944. Paris : Bordas, 1988.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible ». In : JOMARON, Jacqueline de (Dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Le Livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992. p. 705-730.

SHATTUCK, Roger. *Les Primitifs de l'avant-garde*. Traduit de l'anglais par Jean Borzic. Paris : Flammarion, 1974.

VAN THIEGHEM, Philippe. *Les Grandes Doctrines littéraires en France : de la Pléiade au surréalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.