

TEXTES

du XX^e siècle

Cours réunis par

Dr Hassan Youssef

Faculté des Lettres de Qena

Département de Français

2022 - 2023

Faculté de Pédagogie de Hurgada

Section de Français

Quatrième année

Spécialité : Littérature française

Paru en 2023

Marcel Proust (1871-1922)

À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1919), 2^e partie

Au début de la seconde partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros s'apprête à partir pour Balbec avec sa grand-mère et le domestique de la famille. Il s'est réjoui à la perspective de ce voyage, mais le départ est douloureux : il lui faut se séparer de sa mère.

"Puis maman cherchait à me distraire, elle me demandait ce que je commanderais pour dîner, elle admirait Françoise, lui faisait compliment d'un chapeau et d'un manteau qu'elle ne reconnaissait pas, bien qu'ils eussent jadis excité son horreur quand elle les avait vus neufs sur ma grand'tante,

l'un avec l'immense oiseau qui le surmontait, l'autre chargé de dessins affreux et de jais. Mais le manteau étant hors d'usage, Françoise l'avait fait retourner et exhibait un envers de drap uni d'un beau ton. Quant à l'oiseau, il y avait longtemps que, cassé, il avait été mis au rancart. Et, de même qu'il est quelquefois troublant de rencontrer les raffinements vers lesquels les artistes les plus conscients s'efforcent, dans une chanson populaire, à la façade de quelque maison de paysan qui fait épanouir au-dessus de la porte une rose blanche ou soufrée juste à la place qu'il fallait — de même le nœud de velours, la coque de ruban qui eussent ravi dans un portrait de Chardin ou de Whistler, Françoise les avait placés avec un goût infallible et naïf sur le chapeau devenu charmant.

Pour remonter à un temps plus ancien, la modestie et l'honnêteté qui donnaient souvent de la noblesse

souvent au visage de notre vieille servante ayant gagné les vêtements que, en femme réservée mais sans bassesse, qui sait « tenir son rang et garder sa place », elle avait revêtus pour le voyage afin d'être digne d'être vue avec nous sans avoir l'air de chercher à se faire voir, — Françoise dans le drap cerise mais passé de son manteau et les poils sans rudesse de son collet de fourrure, faisait penser à quelqu'une de ces images d'Anne de Bretagne peintes dans des livres d'Heures par un vieux maître, et dans lesquelles tout est si bien en place, le sentiment de l'ensemble s'est si également répandu dans toutes les parties que la riche et désuète singularité du costume exprime la même gravité pieuse que les yeux, les lèvres et les mains.

On n'aurait pu parler de pensée à propos de Françoise. Elle ne savait rien, dans ce sens total où

ne rien savoir équivaut à ne rien comprendre, sauf les rares vérités que le cœur est capable d'atteindre directement. Le monde immense des idées n'existait pas pour elle. Mais devant la clarté de son regard, devant les lignes délicates de ce nez, de ces lèvres, devant tous ces témoignages absents de tant d'êtres cultivés chez qui ils eussent signifié la distinction suprême, le noble détachement d'un esprit d'élite, on était troublé comme devant le regard intelligent et bon d'un chien à qui on sait pourtant que sont étrangères toutes les conceptions des hommes, et on pouvait se demander s'il n'y a pas parmi ces autres humbles frères, les paysans, des êtres qui sont comme les hommes supérieurs du monde des simples d'esprit, ou plutôt qui, condamnés par une injuste destinée à vivre parmi les simples d'esprit, privés de lumière, mais qui pourtant plus naturellement, plus

essentiellement apparentés aux natures d'élite que ne le sont la plupart des gens instruits, sont comme des membres dispersés, égarés, privés de raison, de la famille sainte, des parents, restés en enfance, des plus hautes intelligences, et auxquels — comme il apparaît dans la lueur impossible à méconnaître de leurs yeux où pourtant elle ne s'applique à rien — il n'a manqué, pour avoir du talent, que du savoir."

Commentaire

La scène se passe sur le quai de la gare Saint-Lazare → intensité émotive. Il s'agit d'une scène de séparation.

Le portrait de Françoise est en un sens insolite : il y a d'abord l'analyse du vêtement, puis son portrait

moral, et enfin son portrait « intellectuel ». Il y a donc une progression logique qui relève du cheminement intellectuel du narrateur. La tonalité générale est empreinte d'affection.

- L'analyse du vêtement se fait par des constats : il y a à la fois de l'admiration et un déchiffrement du costume de Françoise. Le monde de l'art s'incarne dans le monde populaire (tableau d'artiste). Françoise a un goût naïf.
- Le portrait moral de Françoise : le physique se révèle par le moral, il en procède. Ses vêtements incarnent son caractère moral.
- Enfin, le portrait « intellectuel » de Françoise se caractérise par l'évocation de son absence de pensées. Ce qui lui manque est la culture, l'accès au monde des idées.

La guerre de Troie n'aura pas lieu

de Jean Giraudoux

I- Présentation

L'intrigue de cette pièce en deux actes repose sur la mythologie grecque et l'épopée d'Homère, *L'Iliade*. Pâris, prince troyen, a enlevé Hélène de Sparte, dit la légende. Ce rapt aurait été la cause, ou le prétexte, d'une guerre de dix ans entre les Grecs et les Troyens. Giraudoux situe l'action de son drame juste quelques heures avant la déclaration de guerre. Créée en 1935, la pièce évoque clairement la menace qui pèse sur les relations franco-allemandes, de plus en plus tendues dans les années 30. Elle prend donc ici un ton douloureusement prophétique...

Hector, chef des Troyens, pour résoudre le conflit, prétend rendre aux Grecs la belle Hélène, enlevée par

Pâris, son frère. Andromaque, son épouse, est soucieuse, Cassandre, sa sœur, pessimiste, et Hélène, insouciant. Les bellicistes, conduits par le poète Démokos, s'opposent aux pacifistes. Hector réussit apparemment à vaincre toutes les résistances, mais à la fin, c'est lui-même qui, en tuant, excédé, le fanatique Démokos, déclenche involontairement la guerre.

Les éléments de comédie sont nombreux dans cette pièce. Démokos est souvent ridicule, et les vieillards édentés, amoureux de cette Hélène, qui semble tout droit sortie d'un vaudeville, ne le sont pas moins. Par ailleurs, l'élégance du style supporte aisément les remarques quelque peu grivoises ici ou là. Mais progressivement, le climat s'alourdit, le destin se précise, et la comédie s'achève en tragédie, sur la

perspective de la guerre.

II- Personnages

La pièce met en scène, outre Hector, le héros, de nombreux personnages, tous relativement importants, et très nettement individualisés. Ils s'ordonnent en groupes distincts, pacifistes, bellicistes, grecs ou troyens, hommes ou femmes :

Hector : Prince de Troie, et fils du roi Priam, Hector est le champion de la paix. Il est l'aîné de la famille et le futur roi. Il s'impose à son frère et à son père. Il aime son épouse Andromaque, qui attend un enfant de lui. Il est chef militaire : général victorieux, il ne connaît que trop les horreurs de la guerre. Il est un vaillant soldat qui comprend que la guerre ne sert à rien. Il veut rendre Héléne aux Grecs. Par le meurtre

de Démokos, c'est lui finalement qui déclenche involontairement la guerre qu'il combat.

Pâris : Il aime Hélène. C'est lui qui est à l'origine de la chute de Troie. Il est coupable d'avoir enlevé Hélène et de n'avoir pas voulu la rendre aux grecs, même si cela devait provoquer une guerre.

Hélène : La belle Hélène, aux hommes amoureux, semble la femme idéale, alors qu'elle n'est en fait qu'une femme légère. En profondeur, son insouciance cache une conscience visionnaire du destin, dont elle aperçoit les malheurs inéluctables.

Andromaque : Elle est sensible. Elle veut la paix. Elle aime la nature, la vie. Andromaque, enceinte, veut être optimiste. Elle croit que la guerre peut être évitée

si l'on rend Hélène aux Grecs. *"On va bien lui envelopper sa petite Hélène et on va lui rendre"*. Mais elle évolue de l'espoir à la crainte : à la fin, elle remarque que la guerre ne peut être évitée. Elle voudrait au moins, pour donner un sens à cette guerre inéluctable, que Pâris et Hélène s'aiment pour de bon.

Cassandra : Cassandra, selon la légende, est une prophétesse, que nul ne croit jamais. Dans la pièce, en effet, elle pressent dès le début, sans pouvoir rien y faire, l'issue de cette funeste journée. Elle se moque d'Andromaque et de son amour pour la nature. Elle est tout le contraire, elle est négative : *"On va le recevoir grossièrement, on ne lui rendra pas Hélène, et la guerre de Troie aura lieu..."*. Son don de voir l'avenir est alimenté par son pessimisme. *"... cela ne te fatigue pas de ne prévoir et de ne voir que*

l'effroyable ?"

Démokos : Belliciste forcené, Démokos est un poète boursoufflé, ridicule et méprisable. Mais il n'en est pas moins inquiétant, car ce dangereux idéologue, finalement blessé par Hector, en accuse un Grec, aussitôt lynché par les Troyens, et réussit ainsi par sa mort ce qu'il n'avait pu faire par sa vie misérable.

Priam : Priam, roi de Troie, est séduit par la beauté d'Hélène.

Hécube : Hécube, femme de Priam, est jalouse de la beauté d'Hélène *"alors, rendez-la vite aux Grecs... c'est une blonde..."*. Elle est aussi jalouse que tout le monde lui tourne autour. Elle l'insulte et est du même avis que son fils Hector, on ne doit pas faire une guerre pour une femme.

Ulysse : Ulysse, ambassadeur des Grecs, semble au début favorable à une confrontation militaire. En réalité, il tente de ruser contre les dieux, mais, lucide, il sait que le destin penche pour la guerre. Ulysse est un homme de guerre. Il cherche le prétexte de l'offense faite par Pâris à Hélène en l'enlevant pour déclencher la guerre. En fait, la véritable raison du conflit est la richesse de Troie qu'Ulysse convoite.

- La famille de Priam est divisée en deux : d'une part Pâris et Priam qui veulent qu'Hélène reste à Troie, même s'il y a une guerre, de l'autre, Hector et Hécube qui veulent rendre Hélène aux Grecs pour éviter la guerre. Cassandre sait, elle que la guerre est inéluctable.

III- Thèmes

A- Le destin : Le thème principal est donc le destin. Plusieurs personnages de la pièce, à des degrés divers, divination, prescience ou intuition, sont conscients du destin implacable qui les menace, non seulement la guerre, mais au bout du compte, la ruine effroyable de Troie, et pour les héros de cette ville, l'exil, l'esclavage ou la mort.

B- Une réflexion d'actualité : Mais la pièce est aussi une réflexion, d'actualité et intemporelle à la fois, sur la cité. Les motivations belliqueuses, faussement héroïques ou patriotiques, sont démasquées. Le drame est ainsi un éloge de la paix, le combat véritable, autrement plus glorieux que celui qu'exalte Démokos. L'héroïsme humaniste que préconise Giraudoux a

pour idéal la paix, et non la guerre et toutes ces idéologies verbeuses, qui mènent la cité à sa faillite.

C- L'amour : L'amour a aussi sa place dans la pièce, d'ailleurs, c'est au nom de l'amour douteux de Pâris et d'Hélène que la guerre est menée. Face à l'amour idéal et ridicule des vieillards pour Hélène, face à l'amour sensuel d'Hélène pour les hommes bien faits, apparaît, beau et généreux, l'amour conjugal d'Hector et Andromaque. Mais l'amour, si pur soit-il, ne peut sauver le monde. Les pessimistes auront raison.

IV-Résumé de la pièce

La pièce est composée de deux actes. Le premier est le plus court. Il met en place l'exposition. Le second précipite l'action et conduit à un dénouement assez pessimiste.

-Acte I

-Scène 1

La pièce se passe à Troie avant que n'éclate la guerre entre les Troyens et les Grecs; ces derniers ont décidé d'envoyer un ambassadeur pour réclamer Hélène, enlevée par le troyen Pâris. Donc les Troyens attendent Ulysse et sa suite. La scène se passe sur la terrasse du palais du roi Priam. Le décor est constitué de pierres blanches et les colonnades s'inscrivent sur le bleu du ciel.

Andromaque s'entretient avec sa belle-soeur Cassandre. Andromaque a confiance dans la paix, contrairement à Cassandre qui redoute la guerre.

-Scène 2

Hector arrive, heureux et ému de retrouver sa femme et d'apprendre qu'elle attend un enfant.

-Scène 3

Les deux époux sont seuls et se confient: Hector qui revient victorieux du combat, raconte comment il est passé de l'amour à la haine de la guerre. Il est bien décidé à ne pas se battre de nouveau, surtout pour un prétexte aussi futile que l'enlèvement d'Hélène. Il a convoqué son frère Pâris pour en discuter.

-Scène 4

Dans un dialogue où la raideur de l'aîné s'oppose à la légèreté du cadet, Hector obtient de Pâris la promesse qu'il laissera repartir Hélène si Priam y consent. Mais Cassandre lui révèle que le vieux roi

Priam et tous les habitants de Troie ne veulent à aucun prix renoncer à Hélène, qu'ils appellent la Beauté.

-Scène 5

On voit les vieillards regarder Hélène sur les remparts et l'acclamer.

-Scène 6

Les vieillards, Priam, et le Géomètre font l'éloge d'Hélène et ils composent le clan de la guerre. Ils s'efforcent par tous les moyens de rendre le conflit inévitable; leur chef est le poète Demokos. Hector leur tient tête. Il obtient qu'Hélène quitte Troie. Demokos dénonce la lâcheté de cette proposition. Mais Priam s'apprête à fermer les portes de la guerre.

-Scène 7

Pâris engage Hélène à respecter la décision d'Hector.

-Scène 8

Hélène se montre docile et indifférente. Elle avoue même volontiers à Hector que sa liaison avec Pâris ne peut s'appeler de l'amour. Elle fera donc ce qu'ils veulent d'elle.

-Scène 9

Hector croit avoir triomphé en obtenant le départ d'Hélène. Mais il se heurte à un obstacle invisible: le destin. On annonce que les navires grecs abordent les

côtes, dans une manoeuvre que les Troyens jugent belliqueuse.

-Scène 10

Restée seule avec Cassandre, Hélène lui demande d'évoquer la paix. Celle-ci apparaît sous les traits misérables d'une femme pâle et malade. On la voit de moins en moins.

-Acte II

-Scène 1

Devant les portes de la guerre encore ouvertes, Hélène joue de toute sa séduction devant Troïlus, âgé de 15 ans.

-Scène 2

Devant Pâris, Hélène promet à Troïlus qu'ils s'embrasseront un jour.

-Scène 3

Le poète Demokos inscrit dans sa mémoire le visage d'Hélène pour composer un chant inspiré.

-Scène 4

Tout le monde se réunit devant les portes de la guerre. Le conseil des Anciens est conduit par Demokos. Il compose un chant de guerre et organise le concours d'épithètes pour démoraliser l'ennemi.

-Scène 5

Demokos a convoqué le juriste Busiris, pour qu'il présente le débarquement des Grecs comme une offense aux Troyens. Hector dénonce la manoeuvre en obligeant le juriste de retourner sa démonstration. Les portes de la guerre se referment et Hector prononce un discours aux morts qui est une déclaration de paix.

-Scènes 6 et 7

La petite Polyxène, envoyée par Andromaque, demande à Hélène de partir en Grèce. Elle échoue.

-Scène 8

Andromaque et Hélène restent seules. Andromaque

supplie Hélène d'aimer Pâris pour donner un sens à la guerre. Hélène refuse et Andromaque est découragée.

Scène 9

Oiax, un grec, qui vient de débarquer à moitié ivre, insulte Hector et le gifle. Mais il ne cède pas à la provocation.

Scène 10

Le même grec gifle Demokos. Il ameute la population. Hector le gifle.

Scène 11

Oiax se réconcilie avec Hector. La paix semble préservée malgré l'inquiétude d'Hector.

-Scène 12

Ulysse vient réclamer Hélène et présente la condition: elle doit être préservée. Tout le monde démontre le contraire. Iris la messagère des dieux apparaît dans le ciel et transmet des messages contradictoires d'Aphrodite, de Pallas et de Zeus. Mais ils concluent à la guerre.

-Scène 13

Hector et Ulysse restent en tête-à-tête. Ni l'un ni l'autre ne veut la guerre. Mais ils sentent que le destin semble en décider autrement. Ulysse accepte de partir le plus rapidement possible.

-Scène 14

Le grec Oïax de plus en plus ivre cherche à embrasser

Andromaque. Hector est prêt à le tuer, mais il se contient pour sauver la paix. Demokos survient et ameute la ville. Le rideau se baisse et se relève. Demokos agonise et accuse Oïax. La foule troyenne attrape le Grec et le lynche. La guerre aura lieu. Les portes de la guerre s'ouvrent et elles découvrent Hélène qui embrasse Troïlus. Le rideau tombe.

V- Structure de la pièce

L'exposition occupe trois scènes. Le dénouement est déjà annoncé par les paroles de Cassandre, puis par les paroles d'Andromaque où elle nie l'espoir de la première scène. Les nœuds sont tous liés autour de la confrontation d'Hector avec les autres personnages.

La pièce respecte la règle des trois unités :

-unité d'action: une action concentré sur chaque

rencontre d'Hector qui est l'étape d'une action qui consiste en un succès illusoire

-unité de lieu: un seul lieu: le palais de Priam; le décor est inscrit dans les didascalies: la terrasse pour l'acte I et un square à l'intérieur du palais pour l'acte II

-unité de temps: l'action a lieu sur une seule journée et comporte un retour en arrière.

VI- Conclusion

La guerre de Troie n'aura pas lieu est la pièce la plus connue de Jean Giraudoux. Elle présente une vision assez pessimiste des relations humaines. Elle montre qu'il faut éviter à tout prix les conflits. En tant qu'ancien combattant, il porte un regard très circonstancié sur les événements qui lui sont contemporains.

Giraudoux utilise la pièce pour présenter ses idées anti-bellicistes.

Certains personnages sont considérés comme ses porte-paroles, en particulier Hector. Ce dernier n'aura de cesse de discuter avec tous les autres, surtout ceux du camp ennemi pour les faire changer d'avis. Mais il va échouer.

La pièce accorde aussi une part importante à l'amour et aux relations entre les hommes et les femmes. Le prétexte de la guerre c'est l'enlèvement d'Hélène. Les protagonistes reviennent souvent sur la notion de beauté. Là encore, deux camps s'opposent: ceux qui soutiennent la belle grecque et les autres qui se moquent de sa beauté.

Albert Camus (1913-1960)

À propos de *La Chute* - Le titre

1956 est l'année de publication de *La Chute*. Camus avait pensé à d'autres titres, notamment « Le Cri » (contre la société, les existentialistes). Le titre « La Chute » a une dimension morale et sociale, physique, religieuse, géographique et, bien sûr, littéraire.

C'est d'abord une chute physique, celle du suicide de la jeune femme (depuis le Pont Royal) → ce suicide déclenche la chute morale et sociale de Clamence : celui-ci se rend compte qu'il est double. C'est aussi une chute sociale car il fait du recel au Mexico-City. Il est « juge-pénitent » : il se châtie lui-même de ne pas avoir sauvé la jeune femme ; il se

punit en fait de ses crimes, c'est une maladie de la conscience, c'est sa chute.

C'est également une chute géographique : Clamence s'installe à Amsterdam, lieu opposé à celui de lumières, de hauteurs où il vivait auparavant. Ce nouveau lieu symbolise les enfers, c'est un lieu plat, situé au-dessous du niveau de la mer.

Le titre a aussi une dimension religieuse : « Clamence » n'est pas sans rappeler *clamans in deserto* (« criant dans le désert ») // Jean-Baptiste, prophète (« celui qui parle devant, qui annonce les choses avant qu'elles n'arrivent ») qui a baptisé le Christ dans les eaux du Jourdain et qui a passé sa vie dans le désert. La chute, dans la Bible, c'est aussi la chute d'Adam et Ève. C'est également la chute des anges rebelles (dont le chef est *Lucifer* ; « celui qui

porte la lumière ») dans l'*Apocalypse*. Comme Lucifer, Clamence a chuté : c'est la victoire de dieu sur les forces du mal. Enfin, c'est la chute dans l'Évangile selon saint Matthieu (XI, 6 : « Heureux celui pour qui je ne serai pas une occasion de chute ! »).

La chute du livre : ce sont les dernières lignes de l'ouvrage → le suicide est présent au début et à la fin de *La Chute*. Le dernier mot en est « heureusement » : Clamence ne sauverait pas la jeune femme s'il se retrouvait dans la situation initiale. Clamence semble heureux d'avoir commis une faute et d'avoir chuté. Il transforme le malheur en bonheur ; est-il sincère ?

Pour clore cette présentation, cette chute est aussi celle des autres car Clamence raconte son histoire aux autres, qui doivent se rendre compte de leurs fautes et

se confesser, à l'instar de Clamence, et devenir, peut-être, juges-pénitents.

Albert Camus

"La Peste"(1947)

I. Traitement réaliste : *la Peste*, une chronique objective dans l'intention.

Remarquons dans un premier temps que le narrateur ne présente pas l'ouvrage proprement comme un récit, mais il lui confère en réalité le statut de « chronique » qui, par définition, relate objectivement des événements historiques dans un ordre chronologique. Ainsi, comme il le dit lui-même, le locuteur s'appuiera sur une documentation riche et précise car il fait œuvre d'historien, et non d'écrivain : « Bien entendu, un historien, même s'il est amateur, a toujours ses documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son témoignage

d'abord, celui des autres ensuite, puisque par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par lui tomber entre les mains. » D'ailleurs, la vision se veut réaliste dès les premières pages : la description de la ville est soumise à un regard aiguisé, lequel parvient à la fois à retranscrire une atmosphère mais aussi et surtout à exposer progressivement les points de vue de tous ceux qui vont subir l'épidémie. En somme, Camus cherche dans une certaine mesure à juxtaposer les documents les plus divers, afin de créer une suite de « journaux-carnets-notes-prêches-traités », dans l'optique de rendre compte de l'épaisseur multiple du réel, qu'un point de vue unique et constant aurait risqué d'aplanir, et sans doute d'affadir. Le narrateur opte en effet pour une focalisation complexe : il est à la fois

individualisé en la personne du docteur Rieux, mais reste anonyme tout au long du récit : il incarne la « voix de la ville », et peut de fait être perçu comme une sorte de coryphée. Et c'est cet assemblage des multiples points de vue qui invite à croire en la neutralité du détenteur de parole.

II. Le récit bascule sensiblement dans le fantastique

Le réalisme, ou tout du moins la vraisemblance du récit est incontestable, mais au fil des pages, on note l'apparition d'une dimension tout à fait différente qui supplée à cette impression de réalité : il s'agit du registre fantastique. C'était d'ailleurs très tentant pour l'écrivain de basculer dans un traitement quelque peu chimérique, voire mythique puisque le sujet, essence même de l'œuvre, s'inscrit par nature dans le fantastique ; le fléau, en tant que rupture concrète

avec l'ordre habituel des choses, devient une véritable intrusion surnaturelle, invraisemblable dans l'ordinaire des habitants : « Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. » (I,4) Qu'on ne s'y trompe pas, relater la peste sur une tonalité fantastique n'est pas, pour l'auteur, faire preuve d'originalité ; Camus s'inscrit au contraire dans une tradition littéraire, en s'inspirant notamment de récits épiques provenant de *la Guerre du Péloponnèse*. En outre, la construction même de l'œuvre n'est pas sans rappeler celle de la tragédie classique, dont les cinq actes évoquent clairement les cinq tableaux qui parcourent la « chronique ». Tout y est : ouverture, montée du drame, crise et retombée. Là encore, l'écrivain, par ce jeu d'intertextualité, s'efforce de se situer par rapport à ses prédécesseurs.

D'ailleurs, dans la continuité de cette parenté théâtrale, on peut mettre en évidence un travail dramaturgique engagé par le narrateur : tous les événements obéissent à une dramatisation, que trahit notamment la technique du contrepoint (mise en perspective de deux types de comportements antithétiques). L'écrivain semble surpasser l'historien.

III. *La Peste*, une considération historique, l'auteur porte un regard sur la société du XX^e siècle

La Peste a souvent été interprétée comme une transposition de l'Occupation allemande en France ainsi que de l'organisation de la Résistance qui s'ensuivit. Soit dit en passant, l'écrivain ne le démentait pas, et paraissait lui-même légitimer cette vision allégorique : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle

se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. [...] *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins.» Ainsi peut-on tisser d'innombrables analogies entre le récit et la réalité historique : l'aveuglement et le refus des populations à admettre le fléau rappelle inévitablement le refus de croire en la véridicité du nazisme, qui a plongé les alliés dans l'insouciance ; la lutte des uns contre la peste et le profit des autres dans le fléau rappellent l'opposition entre réseaux de la Résistance et collaboration ; mais le plus flagrant demeure le traitement des cadavres qui, premièrement entassés dans des fosses, puis inhumés au paroxysme

de l'épidémie, doivent remémorer la douloureuse réalité des camps de concentration : « Quand les voyages de l'ambulance étaient terminés, on amenait les brancards en cortège, on laissait glisser au fond, à peu près les uns à côté des autres, les corps dénudés et légèrement tordus et, à ce moment, on les recouvrait de chaux vive, puis de terre, mais jusqu'à une certaine hauteur seulement, afin de ménager la place des hôtes à venir. [...] Un peu plus tard cependant, on fut obligé de chercher ailleurs et de prendre encore du large. Un arrêté préfectoral expropria les occupants des concessions à perpétuité et l'on achemina vers le four crématoire tous les restes exhumés. Il fallut bientôt conduire les morts de la peste eux-mêmes à la crémation. » (III, 1) Néanmoins, *la Peste* ne s'arrête pas à une simple dénonciation de la vérité nazie, elle constitue un véritable engagement de l'auteur qui se

livre à une satire bien plus large : Camus entend ainsi critiquer une administration dont l'action est inadaptée à la réalité, une justice inhumaine, une presse aveuglée et qui manipule l'information, mais il condamne également les emportements d'une religion fanatique.

IV. Une réflexion sur l'existence, sur la réaction des hommes face à l'absurde

On peut, dans un premier temps, être amené à percevoir, à travers l'épidémie, une image de l'asservissement de l'homme. Cette subite irruption de la maladie, qui marque un contraste saisissant avec la routine de la population, traduit cette idée d'un enfermement de l'homme dans la prison de sa propre condition humaine : Camus dénonce finalement un

homme captif du quotidien et de ses habitudes, incapable de réagir face à l'inconnu, incapable de se mouvoir dans l'obscurité. « Mais ce vertige ne tenait pas devant la raison. Il est vrai que le mot “peste” avait été prononcé, il est vrai qu'à la minute même le fléau secouait et jetait à terre une ou deux victimes. Mais quoi, cela pouvait s'arrêter. Ce qu'il fallait faire, c'était reconnaître clairement ce qui devait être reconnu, chasser enfin toutes ces ombres inutiles et prendre les mesures qui convenaient. Ensuite la peste s'arrêterait parce que la peste ne s'imaginait pas ou s'imaginait fausement. » (I, 5) La maladie amène donc l'homme à dévoiler sa vérité profonde : elle montre que l'Homme ne parvient pas à s'adapter aux situations nouvelles, qu'il tente toujours de réagir selon ses anciens réflexes.

Par ailleurs, on peut noter que la chronique est

envahie par l'absurdité d'une administration dont l'action est inadaptée à la réalité, par l'absurdité de l'aveuglement humain. L'absurde, omniprésent, revêt tout d'abord des formes sociales. Ainsi du manque d'imagination de l'homme qui refuse finalement de croire à ce qui se présente à lui, du système abstrait établi dans une société qui ôte à l'homme ses responsabilités vis-à-vis de lui-même, ou encore de la peste qui confronte l'homme à la fragilité de sa condition. Parallèlement, l'absurde s'inscrit dans une perspective culturelle car, outre qu'elle renvoie à l'histoire des fléaux et qu'elle soit liée à la guerre, la peste est finalement une allégorie, une forme concrète du Mal métaphysique.

Il ne s'agit donc pas, nous l'avons bien compris, d'une simple maladie. L'écrivain installe un débat plus vaste, une plus ample réflexion par laquelle

s'exprime un humanisme sceptique et lucide. L'épidémie apparaît en quelque sorte comme le corps physique, la forme concrète d'un mal abstrait, du Mal existentiel, et donc du malheur des hommes au demeurant. L'auteur l'explique de lui-même : « Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. » L'homme n'est plus confronté à une épidémie, mais au Mal par excellence.

Il nous faut nous interroger sur la réaction des hommes, puisqu'en tant qu'existentialiste, l'auteur s'efforce de mettre en forme des réponses possibles à l'absurde par la mise en scène de destins incarnant, chacun, une manière de réagir face à l'abstraction. Rieux, pour commencer, est un médecin, il est donc amené à lutter, à combattre la souffrance : c'est un

personnage qui incarne la solidarité mais révélateur toutefois des limites imposées à l'homme. Tarrou, quant à lui, est un personnage absurde, dans la mesure où c'est quelqu'un qui n'a jamais connu l'espoir d'une réconciliation avec la vie. Grand et Rambert offrent deux réponses que l'homme peut donner à ce sentiment oppressant de l'absurde : ils ont donné un sens à leur recherche, à leur existence, l'un par l'art et l'autre par l'amour. Du reste, si Rambert se désiste finalement, et refuse l'idée de s'enfuir, c'est parce qu'il a réalisé que l'homme ne peut pas se sauver seul, qu'il ne peut pas atteindre le bonheur en se désolidarisant de ses semblables. Venons-en à Cottard. Ce dernier personnage symbolise la collaboration : c'est un des rares protagonistes à qui la peste est salutaire, c'est en quelque sorte le « profiteur de la peste ». Mais comment expliquer que

certains succombent quand d'autres parviennent à vaincre l'abstraction ? Tarrou doit disparaître car il ne cultive pas une foi nécessaire en l'homme pour faire progresser la vie, mais, parce qu'il a trouvé le sens de son existence dans la peste, il ne peut que s'éteindre avec elle. Ce sont ceux qui ont des idées bien arrêtées qui vont mourir, à l'instar d'un Paneloux qui préférera se substituer à la vie plutôt que d'admettre l'évidence et de renoncer à sa confiance aveugle en Dieu. La mort du fils de M. Othon l'a ébranlé dans ses convictions, mais comme Paneloux ne peut se départir de sa foi, il ne peut continuer à vivre. Le cas de Grand, pour achever, est fort intéressant : s'il échappe à la maladie, s'il guérit, c'est qu'il a admis ses failles, ses limites en brûlant son manuscrit. Héros camusien par excellence, Grand a survécu parce qu'il a accepté le tragique de sa condition humaine.

Comment triompher du mal ? Camus ne donne pas de réponse car il n'y a pas de solution universelle à l'absurde, mais seulement une réponse individuelle qui rend possible l'action collective : la liberté de chacun permet la collaboration de tous à l'amélioration de la condition humaine. La réponse à l'absurde se situe donc dans l'action : l'homme doit se battre contre la souffrance humaine, il doit agir. Il faudra donc que les hommes libérés de la peste soient capables de tirer la leçon du fléau et de montrer qu'ils sont vraiment des hommes en sachant vivre en tant qu'hommes.

Le Clézio, *Désert*

Lalla, née dans le désert, a vécu une enfance heureuse dans le bidonville d'une grande cité marocaine.

Adolescente, elle est obligée de fuir et se rend à Marseille. Elle y découvre la misère et la faim, « la vie chez les esclaves ».

"Lalla continue à marcher, en respirant avec peine. La sueur coule toujours sur son front, le long de son dos, mouille ses reins, pique ses aisselles. Il n'y a personne dans les rues à cette heure-là, seulement quelques chiens au poil hérissé, qui rongent leurs os en grognant. Les fenêtres au ras du sol sont fermées par des grillages, des barreaux. Plus haut, les volets sont tirés, les maisons semblent abandonnées. Il y a

un froid de mort qui sort des bouches des soupirails, des caves, des fenêtres noires. C'est comme une haleine de mort qui souffle le long des rues, qui emplit les recoins pourris au bas des murs. Où aller ? Lalla avance lentement de nouveau, elle tourne encore une fois à droite, vers le mur de la vieille maison. Lalla a toujours un peu peur, quand elle voit ces grandes fenêtres garnies de barreaux, parce qu'elle croit que c'est une prison où les gens sont morts autrefois ; on dit même que la nuit, parfois, on entend les gémissements des prisonniers derrière les barreaux des fenêtres. Elle descend maintenant le long de la rue des Pistoles, toujours déserte, et par la traverse de la Charité, pour voir, à travers le portail de pierre grise, l'étrange dôme rose qu'elle aime bien. Certains jours elle s'assoit sur le seuil d'une maison, et elle reste là à regarder très longtemps le

dôme qui ressemble à un nuage, et elle oublie tout, jusqu'à ce qu'une femme vienne lui demander ce qu'elle fait là et l'oblige à s'en aller.

Mais aujourd'hui, même le dôme rose lui fait peur, comme s'il y avait une menace derrière ses fenêtres étroites, ou comme si c'était un tombeau. Sans se retourner, elle s'en va vite, elle redescend vers la mer, le long des rues silencieuses."

Commentaire

- Introduction

Le Clézio est un auteur atypique dans les lettres françaises d'aujourd'hui. Connue très jeune, à vingt-trois ans pour son premier roman, *Le Procès-verbal* (1963), il poursuit sa carrière littéraire jusqu'au

milieu des années 1970 dans la mouvance formelle du Nouveau Roman. Puis il s'oriente vers une expression plus classique qui réserve une large part à l'onirisme, au mythe et aux grands espaces. Cette veine lui vaut le prix Nobel de littérature en 2008, en tant qu' « écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante » comme on peut le découvrir sur le site officiel des prix Nobel. *Désert* est un roman de 1980 qui appartient à cette seconde manière. Le récit raconte comment Lalla, née dans le désert, a vécu une enfance heureuse dans le bidonville d'une grande cité marocaine, puis comment elle a été obligée de fuir et d'émigrer à Marseille où elle découvre la misère et la faim, « la vie chez les esclaves ».

L'extrait à commenter rapporte comment la jeune

descendante des hommes bleus est heurtée par la grande ville portuaire du Sud de la France. Il s'agit d'un texte narratif et descriptif qui appartient au genre romanesque. Exprimant les émotions et les sentiments d'une adolescente étrangère, ce récit relève du registre lyrique. Il peut intéresser le lecteur d'aujourd'hui par la présentation vivante du « choc des cultures » dans le bassin méditerranéen. Nous nous attacherons à montrer les impressions et les réactions d'une jeune Sahraouie dans une grande ville étrangère. D'abord nous examinerons comment elle se représente les lieux, puis ce qu'ils provoquent en elle.

- La ville menaçante

La ville étrange se révèle menaçante. Ses dangers sont exprimés en particulier par deux métaphores

filées : celles de la prison et du tombeau.

- Une ville abandonnée

Champ lexical de la solitude : « Il n’y a personne dans les rues », « les maisons semblent abandonnées », « déserte », « rues silencieuses ».

Un paysage livré à « seulement quelques chiens au poil hérissé », qui « grogn[e]nt ».

La ville paraît donc hostile à l’étrangère qui nous communique son angoisse au moyen de deux métaphores filées.

- La prison

Champ lexical de l’enfermement : « fermées », « tirés », « grillages », « barreaux » (2 fois), « prison » (2 fois avec la variante « prisonniers »).

Les hauts murs « gris » limitent le regard, les intérieurs restent inaccessibles. Il faut un porche pour que la vue puisse s'échapper.

À cause de l'absence de personnes visibles, Lalla passe de la geôle au tombeau. En effet, « elle croit que c'est une prison où les gens sont morts ».

- Le tombeau

Champ lexical de la mort et des ténèbres : « os », « mort » (3 fois) , connotée par « froid », « noires », « pourris », « nuit », « caves » (qui évoque le caveau funéraire), le tout condensé dans le « tombeau » du dernier paragraphe.

Ainsi Lalla se sent-elle menacée dans sa liberté de voir et de se mouvoir.

- Les peurs ataviques de Lalla

Lalla, en fille du désert habituée aux grands espaces où le regard peut se déployer, éprouve très vite une peur irrépressible.

- Les origines physiques

La chaleur étouffante réverbérée par les murs et l'asphalte : « La sueur coule toujours sur son front, le long de son dos, mouille ses reins, pique ses aisselles. » Allitération de S qui renforce l'agressivité de l'air surchauffé.

Paradoxalement, cette chaleur fait ressortir le froid mortel des sous-sols.

C'est une nouveauté étrange exprimée par une hyperbole : « une haleine de mort qui souffle le long des rues, qui emplit les recoins pourris ». Lalla ne peut supporter cette solitude déjà étudiée

plus haut. Tout concourt à produire une atmosphère irrespirable.

- L'asphyxie

En effet Lalla s'asphyxie, elle «respir[e] avec peine». Allitération de R et de P qui traduit l'oppression. Sa marche devient celle d'un automate. Lalla ne peut plus trouver d'apaisement passager auprès de « l'étrange dôme rose qu'elle aime bien » et dont la forme de « nuage » lui rappelle sans doute le ciel de son pays. Il ne peut en résulter qu'une angoisse terrible qui évolue en peur panique.

- La fuite irrépressible

Si au début « Lalla continue à marcher, en respirant avec peine », quand elle est parvenue au paroxysme de son angoisse, elle se lance dans une

fuite éperdue vers le seul horizon libre : « sans se retourner, elle s'en va vite, elle redescend vers la mer, le long des rues silencieuses ».

Accumulation de verbes d'action, accélération du rythme.

- Conclusion

Ce passage du roman rapporté selon une focalisation interne, nous permet de voir la grande ville étrangère au travers des yeux de l'héroïne. C'est la cité de la peur. En serrée dans ses hauts murs, écrasée par le soleil, elle paraît abandonnée des hommes au point de sembler une prison, voire un tombeau. Lalla, asphyxiée, angoissée, ne peut que s'enfuir à toutes jambes vers le vaste horizon de la mer qui l'a portée jusqu'ici.

L'adolescente éprouve la nostalgie d'une terre pauvre, mais libre. Le titre du roman est *Désert*. Le Clézio nous fait comprendre où réside la souffrance de Lalla. La jeune fille languit de se retrouver dans le désert du grand port. Le terme est ici bien évidemment péjoratif, il signifie lieu désespérément vide. Il s'oppose à la terre aride et sauvage dont est issue l'adolescente. En effet, implicitement les grandes étendues sahariennes inondées de soleil se révèlent habitées d'une vie intense, cachée et mystérieuse.

Le Clézio prend à rebours la conception occidentale du désert. Là où la raison, la richesse et la puissance n'y perçoivent que le rien et l'absence au point de mépriser le peuple sahraoui¹, l'auteur-poète, à la suite de Psichari, de Charles de Foucault ou de Théodore Monod, y voit l'occasion de nourrir la

plénitude de l'être dans le dénuement et la contemplation mystiques.

Marcel Pagnol (1895-1974)

"*Topaze*" (1928)

Le procès de l'argent, du matérialisme qu'il engendre, de l'inégalité sociale qu'il crée, de la corruption politique qu'il traîne avec lui est - depuis l'avènement de la société bourgeoise et capitaliste au XIX^e siècle - un thème banal bien plus souvent orchestré que son contraire : l'éloge de l'argent en tant que moteur du progrès et moyen de libération sociale. Le grand mérite de Pagnol dans *Topaze* a été de renouveler ce thème en adoptant une démarche tout à fait originale qui rend ce procès beaucoup plus violent, d'autant qu'il s'inscrit sur un fond de crise du capitalisme, puisque nous sommes en 1928 à la veille de la Grande dépression (1929 : effondrement de la bourse de New-York), que le fossé s'accroît entre

hauts et bas salaires, que le chômage et les faillites s'intensifient, que se multiplient les scandales politico-financiers qui éclaboussent la III^e République et conduiront, huit ans plus tard (1936), à l'avènement du Front Populaire.

Alors que d'ordinaire, ceux qui anathématisent l'argent, les moralistes (souvent des ratés, toujours aigris), le font de l'extérieur, par une espèce de mépris compensatoire, en se drapant dans le manteau de leur honnête pauvreté, ou en s'appuyant gravement ou pathétiquement sur des principes ou chrétiens ou politiques ou moraux, l'auteur de *Topaze* a préféré utiliser l'arme plus efficace de l'ironie. En effet Pagnol fait prononcer par son héros devenu riche et puissant une cynique apologie de l'argent qui est en réalité une condamnation sans appel de celui-ci, car on sent bien qu'il nous invite à prendre exactement le

contre-pied. Le procédé s'apparente d'assez près à celui mis en œuvre dans *Dom Juan*, où nous voyons le débauché métamorphosé en dévot feindre de vanter - tel un Tartuffe qui vend la mèche - les nombreux avantages de l'hypocrisie religieuse, afin de mieux la dénoncer et la flétrir.

On peut penser - tant les ressemblances sont frappantes - que la source de ce passage se trouve dans le *Neveu de Rameau* de Diderot. Le marginal, le bohème Rameau expose au philosophe comment il élève son fils. Il lui apprend, en prenant un louis d'or à la main, à respecter l'argent, seule valeur sûre, comme si la morale, la religion, la justice n'existaient pas : "Au lieu de lui farcir la tête de belles maximes qu'il faudrait qu'il oubliât sous peine de n'être qu'un gueux, je lui désigne du doigt tout ce qu'on peut acquérir : un beau fourreau, un beau toquet, un bon

biscuit. Ensuite je mets le louis dans la poche, je me promène avec fierté. C'est ainsi que je lui fais concevoir que c'est du louis qui est là que naît l'assurance qu'il me voit."

Au début de la pièce, Topaze, 30 ans, est professeur dans une institution privée, la pension "Muche", dont le directeur, véritable "marchand de soupe" l'exploite honteusement. Il y enseigne une morale idéaliste et exerce avec compétence, dévouement, et scrupule son métier, dans l'espoir, sans cesse déçu, d'obtenir les modestes palmes académiques. Pour avoir refusé de changer les notes du fils d'une baronne, il est mis à la porte et est alors engagé par Régis Castel-Bénac, conseiller municipal qui trafique sur toutes les affaires de la commune. Lui et sa maîtresse Suzy ont besoin d'un honnête homme peu connu, pour prendre la direction apparente de leur cabinet d'affaires, c'est-

à-dire pour servir de prête-nom, d'homme de paille. Topaze ne tarde pas à apprendre le caractère malhonnête des transactions auxquelles il est associé, mais sous l'influence de Susy, au charme de laquelle il est sensible, il change peu à peu d'optique et devient lui-même un homme d'affaires dur et avisé. Il évince Castel-Bénac de ses affaires et lui prend sa maîtresse.

Dans la scène 4 de l'acte IV, Topaze reçoit la visite de son ex-collègue et ami de la pension "Muche", Tamise, 40 ans, venu lui faire des reproches. Pagnol nous précise qu'il est exactement semblable à ce qu'il était au premier acte : redingote usée, parapluie sous le bras lorgnon à cordon et que Topaze est "un peu gêné de le revoir".

On peut dégager de cette scène trois centres d'intérêt :

- ELLE CONSTITUE LA DERNIÈRE ÉTAPE D'UNE INITIATION DU TYPE HÉROÏQUE
- LA DÉNONCIATION DE L'ARGENT Y PREND UNE CURIEUSE COLORATION MARXISTE
- ELLE TRAHIT UN IDÉALISME DÉÇU

A - La dernière étape d'une initiation du type héroïque

Il est visible que nous avons affaire à un dialogue de Topaze devenu adulte, libéré des préjugés de la jeunesse, avec son "moi" ancien, infantile, encore dominé par son "sur-moi", sa "conscience morale" représentée par Tamise, qui est plus âgé de 10 ans. La parenté des deux noms ne saurait être fortuite : deux syllabes, deux dentales identiques (t) deux consonnes sifflantes, l'une sonore (z), l'autre sourde (s), trois voyelles. Topaze/Tamise, parenté des costumes également... Topaze au début de la pièce porte lui aussi une "redingote usée" - Tamise, vivant reproche,

symbolise donc la vieille morale idéaliste apprise d'autrefois qui refait surface parfois, qui désavoue la conduite morale nouvelle de Topaze et à laquelle il souhaiterait pouvoir définitivement tordre le cou. Aussi éprouve-t-il le besoin de justifier devant son ancien collègue son extraordinaire métamorphose, en espérant le rallier à son point de vue, le convaincre de la justesse de sa conduite. Topaze a appris dit-il un "secret", "la grande leçon". Entendons par là que l'adolescent naïf et idéaliste qu'il était ("pauvre enfant que tu es" dit-il à Tamise, son double ancien) est parvenu, après avoir affronté une série d'obstacles, à la maturité virile ; il est devenu adulte ; il est entré dans la classe des guerriers. Il a découvert le vrai sens de la vie ; il a été initié. Il a choisi d'entrer dans le camp du petit nombre des explorateurs, des profiteurs (les malins) plutôt que

dans le vaste camp des mystifiés et des exploités (les pauvres bougres).

Il lui reste à présent, comme tous les héros, à faire profiter les autres de sa découverte et, comme c'est un ancien professeur, il le fait sur un ton doctoral, à l'aide d'exemples parfaitement choisis et qui parlent à l'imagination.

Nous retrouvons dans la pièce de *Topaze* le schéma fondamental d'une initiation héroïque, le noyau de tout récit selon Zvétan Todorov. Celui-ci s'articule en effet sur une structure tripartite qui peut se résumer ainsi :

- Au début du récit, une situation stable : l'enfant vit dans un microcosme (la pension "Muche", le monde des enseignants attaché à des valeurs surannées).

- Survient une "crise", l'enfant est amené à quitter sa maison (Topaze est chassé de la pension).
- À la fin du récit, après avoir surmonté maints obstacles (la jungle de la société bourgeoise et capitaliste), l'enfant qui a grandi réintègre la maison paternelle (entretien avec Tamise), mais il est devenu adulte parmi les siens : désormais il sait, il a changé, il connaît le monde. Transfiguré, il revient enseigner, ce qu'il sait de cette vie renouvelée ; les vieux concepts, idées, schémas ne conviennent plus. Le petit professeur de morale s'est mué en une espèce de surhomme nietzschéen. Le bien et le mal n'existent plus pour lui ; ce sont des notions pour les faibles. Il ne connaît plus que la force, la volonté de puissance, la satisfaction des instincts.

B- La dénonciation de l'argent prend une curieuse coloration marxiste

On peut aller jusqu'à dire que Topaze a lu Marx, tant sa dénonciation de la société bourgeoise, fondée sur une vision de l'Histoire, s'apparente à celle de l'auteur du *Capital* ; Topaze admet au départ l'existence plus ou moins mythique (jadis) d'une société sans argent dont il semble conserver une incurable nostalgie. Société où les valeurs authentiques (mérite personnel, générosité, courage, dévouement, etc.) auraient seules eu cours et n'auraient pas encore été remplacées par les valeurs inauthentiques d'échange (les billets de banque), où les maximes de son ancienne morale se justifiaient : "Pauvreté n'est pas vice", "Il vaut mieux souffrir le mal que le faire", "L'oisiveté est la mère de tous les vices", "Bonne renommée vaut mieux que ceinture

dorée" et celle-ci entre toutes : "L'argent ne fait pas le bonheur".

Assurément, l'Occident a connu des sociétés sans argent. Durant le Moyen-âge, du VII^e au XI^e siècle, les hommes ont vécu dans une société fermée, dans une économie de troc. Ils ignoraient l'argent et les valeurs réelles étaient : la prouesse, la courtoisie, la libéralité, le savoir. Avec l'apparition de la société bourgeoise au XII^e siècle, les valeurs inauthentiques de l'argent (ces simples "petits rectangles de papier bruissant") ont totalement modifié le paysage social, altéré les rapports entre les hommes ; ceux-ci étant désormais régis par une relation médiatisée et dégradée. Rappelons les paroles mêmes de Marx :

Ce qui existe pour moi, par l'argent, ce que je peux payer ; c'est-à-dire ce que l'argent peut acheter, cela,

moi le possesseur de l'argent, je le suis. Ma force est aussi grande que la force de l'argent. Les qualités de l'argent sont mes qualités et mes forces, puisque je suis le possesseur de l'argent. Ce que je suis et ce que je peux n'est donc nullement déterminé par mon individualité. Je suis laid ! Mais je puis m'acheter les plus belles des femmes. Je ne suis pas laid car l'effet de la laideur, sa force répulsive, est détruite par l'argent [...].

Suzy et Ernestine Muche ne rêvent-elles pas de devenir la maîtresse de Topaze ? Et Topaze d'énumérer tout ce que l'argent permet d'acquérir : le luxe de la table (caviar, salmis de perdrix, champagne), le confort (Rolls-Royce, chauffage central... gants de peau fourrée de lapin), etc. En même temps il souligne dans quel mépris profond sont tenus les intellectuels, les savants, les professeurs

(les gens à grosse tête), par la classe dirigeante qui les exploite ; il explique comment elle désamorce toute tentation de révolte de leur part en diffusant une idéologie que les enseignants, victimes, mystifiés et complices perpétuent à leur tour auprès des masses populaires.

Jamais la nature et le fonctionnement de l'idéologie bourgeoise n'avaient été définis plus nettement que dans ce passage. On voit qu'elle consiste en un discours mensonger, mystificateur, par lequel la bourgeoisie parvenue au pouvoir dans des conditions douteuses, tente de s'y maintenir, à conserver ses privilèges en travestissant la réalité sociale à son profit et en bloquant la lutte des classes. Elle feint de déprécier, voire de mépriser les biens et les plaisirs que lui procure la possession égoïste de l'argent, et d'exalter les valeurs authentiques (l'honneur du

travail, la sainte volupté du devoir accompli) des intellectuels qu'elle exploite sans scrupule. Les naïfs tombent dans le panneau tel Tamise qui, récitant une leçon apprise, déclare que les plaisirs matériels sont les plus bas, se prétend heureux, refuse de se voir pauvre, alors qu'il n'a même pas les moyens de s'acheter des gants... Cette dénonciation d'un enseignement idéaliste par Pagnol s'apparente à celle que Marx fait de la religion chrétienne, quand il la traite « d'opium du peuple » et lui assigne pour mission d'abuser le peuple, en lui promettant le bonheur dans l'au-delà, afin de le détourner de la rechercher sur cette terre...

C- Un idéalisme déçu

Cependant le cynisme et le pessimisme des propos de Topaze, la violence corrosive de son langage ne

doivent pas faire illusion. Ils trahissent un idéalisme blessé et sont à la mesure de sa déception et de sa souffrance. Semblablement l'ironie qui infiltre le texte est-elle une sublimation de l'indignation ressentie devant la société. Topaze a souffert d'avoir été forcé de renoncer à ses illusions généreuses de jeunesse et de troquer sa vision optimiste de l'humanité contre une vision lucide et cruelle. Il a cru avec Rousseau (les rêveurs, les poètes) en la bonté naturelle de l'homme ; il a cru en un monde de justice immanente (punition des méchants, récompense des bons), puis ses yeux se sont ouverts ; les hommes n'étaient pas bons, la société est une terre injuste où les loups mangeaient les moutons, où triomphait le mal...

C'est malgré son cœur (aveu révélateur et capital qu'il est entré dans un système où l'argent est élevé

au rang de plus puissant instrument du pouvoir. Sommé d'être un loup ou un agneau il a choisi d'être un prédateur. Mais ce n'est pas une âme morte, il demeure "récupérable", car l'instinct du bien peut encore parler à sa conscience. On peut même imaginer une suite morale à *Topaze* dans le style de la *Farce de Maître Pathelin* : Tamise convaincu par les arguments de Topaze, quant à la toute-puissance de l'argent, et devenu son secrétaire, l'évince à son tour de ses affaires et lui prend sa maîtresse...

Nous avons donc affaire avec *Topaze* à une satire féroce du monde de l'argent traitée de façon très originale. Au lieu de mobiliser la sensibilité du spectateur et de requérir sa pitié en peignant par exemple la misère des intellectuels, ou de clamer son indignation et son dégoût devant une société qui bafoue les vraies valeurs, Pagnol a préféré adopter

une autre démarche, utiliser une autre arme : celle de l'ironie. Il a feint de prendre à son compte les principaux arguments des capitalistes en leur donnant la parole à travers Topaze, mais sur un ton tel qu'il en fait sentir l'odieux et l'absurde, amenant le spectateur à conclure de lui-même qu'une telle société aussi injuste ne peut plus longtemps se maintenir et qu'elle est condamnée à brève échéance à la disparition.

C'est bien un autre Pagnol qui se révèle ici : un Pagnol révolté ; un homme de gauche socialiste ou communiste, bien différent de celui que connaît le public, c'est-à-dire celui des *Souvenirs d'enfance*, de la célèbre *Trilogie : Marius, Fanny, César*, toutes œuvres ruisselant de tendresse, parfumées d'odeurs d'ail et de lavande sur fond de garrigue et de chants de cigales.

On peut s'imaginer que fils d'instituteurs honnêtes, passionnés par leur métier au point d'en faire sacerdoce, professeur lui-même pendant huit ans (1920-1928), devenu homme de théâtre à succès, Pagnol a brusquement ouvert les yeux sur un monde qu'il ignorait et qu'il a tenu à dénoncer vigoureusement. C'est ce qui semble ressortir nettement de la déclaration qu'il fit à son ami Raymond Castans, au lendemain même du triomphe de *Topaze* : "Quand on a fait la classe pendant dix ans, on ne conserve plus beaucoup d'illusions sur l'humanité, mais quand on a un succès comme le mien alors on est dégoûté jusqu'à la nausée".

"Liberté"

Poésie et Vérité, 1942 - Paul Eluard

INTRODUCTION

Pendant la guerre, engagé dans la Résistance, Paul Eluard participe au grand mouvement qui entraîne la poésie française, et le poème Liberté ouvre le recueil Poésie et Vérité paru en 1942.

Les textes qui forment ce recueil sont tous des poèmes de lutte. Ils doivent entrer dans la mémoire des combattants et soutenir l'espérance de la victoire : comme on le faisait pour les armes et les munitions, le poème "Liberté" à été, à l'époque, parachuté dans les maquis

- Poème "Liberté" :

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable de neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffées d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

Sur la lampe qui s'allume

Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes raisons réunies
J'écris ton nom

Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom

Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attendries
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés

Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté

(Poésie et Vérité, 1942 - Paul Eluard)

- ANNONCE DES AXES

I - Un texte incantatoire destiné à être lu et transmis
oralement (qui frappe la mémoire, l'imagination

par des répétitions).

II - Des lieux d'écriture à la fois concrets et imaginaires.

III - Un hymne à la vie, à la plénitude de tous les instants d'une vie d'homme.

ETUDE

I - Un texte incantatoire destiné à être lu et transmis oralement

Parce que ce texte était destiné aux Résistants, Eluard retrouve la tradition de la poésie orale qui doit frapper les esprits par sa ligne mélodique.

Le souffle des anaphores

- 20 strophes construites sur le même canevas :
 - Anaphore de la préposition "sur", répétée 3 fois par strophe et suivie de compléments circonstanciels de lieu
 - Dernier vers de la strophe : "J'écris ton nom"
 - > Eluard cherche à ce que son texte soit facilement mémorisé pour être retransmis oralement d'une part et d'autre part pour être complété par les lecteurs partisans.

- La 20^{ème} strophe, elle aussi a un côté oratoire assez fort grâce à des procédés d'amplification :
 - Anaphore du "je" en début de vers v.82-83
 - Effet de redondance sur "pour" v.83-84
 - La conjonction initiale "et" met en valeur cette strophe
 - > Clôture très simple du texte sur le mot clef qui apparaît comme une évidence absolue

d'autant plus qu'il est mis en valeur par son détachement.

II - Des lieux d'écriture à la fois concrets et imaginaires

La volonté qui est revendiquée, c'est d'écrire le mot "liberté" sur tous les supports possibles dans le monde et de faire de cet univers une sorte d'immense graffiti.

a- De nombreux supports lexicaux -> volonté de couvrir tous les domaines d'une vie :

- Enfance : "cahiers d'écolier" v. 1, "pupitre" v. 2, "pages" v. 5
- Pouvoir : "armes des guerriers" v. 10, "couronne des rois" v. 11
- Nature : "champs" v. 25, "oiseaux" v. 26, "mer" v. 30

- Espace privé : "lampe" v. 45, "maison" v. 48, "chambre" v. 50, "chien" v. 53
- Etat d'esprit du poète : "absence sans désir" v. 73, "solitude nue" v. 74, "espoir sans souvenir" v. 79
- b- Evocations fréquentes d'un fait et de son contraire -> Volonté d'englober la totalité de l'univers :
 - V. 5-6 : "pages lues"/ "pages blanches"
 - V. 22-23 : "soleil moisi"/ "lune vivante"
 - V. 17-18 : "nuits"/ "journées"

A. Une progression

Evolution = celle d'une vie d'homme de l'enfance jusqu'à la réflexion personnelle.

- Début du texte (v. 1 à 44) : va-et-vient permanent entre le moi et le monde

- Fin du texte (à partir du vers 45) -> évocation d'un univers plus intime :
 - V. 45-60 : environnement familial du poète : "lit" v. 51, "objets familiers" v. 58, "maison" v. 47
 - V. 61 à la fin : état d'esprit du poète : "refuges détruits" v. 69, "les murs de mon ennui" v. 71

□ On peut dire que les supports d'écriture pour la liberté deviennent au fil du texte de plus en plus intime et c'est sans doute la marque d'une implication personnelle assez forte de la part d'Eluard. Sa présence est de plus en plus grande à la fin du texte à travers les possessifs mon, ma, mes.

B. Mélange des supports concrets et des supports abstraits

- Concret : "cahiers" v. 1, "pupitres" v. 2, "pages" v. 5-6, "images" v. 9, "sable" v. 3, "vitre" v. 65...
 - Multiplication des supports imaginaires : ce sont ces supports qui donnent au texte sa valeur symbolique la plus importante : métaphores
 - V. 18 : sérénité des jours de paix qui est évoquée. Associée au plaisir simple du pain par opposition aux jours de l'occupation pendant lesquels les Résistants mangeaient leur pain noir
 - V. 22 : image corrompue par la barbarie
 - V. 27 et 29 : "moulin", "ombre" □ idée de la ronde des heures, la nuit qui revient trop souvent et "bouffée d'aurore" = soupirs d'espérance à chaque fois renouvelés
- On assiste donc à une multiplication infinie

des supports proposés pour écrire le mot "liberté" et ceci est révélateur de la tonalité d'ensemble du texte qui se veut dans les heures sombres de 1942 : un hymne à la vie, à la plénitude de tous les instants d'une vie d'homme.

III - Un hymne à la vie, à la plénitude de tous les instants d'une vie d'homme

À une première lecture, sans connaître tout le contexte du poème on pourrait penser que ce texte se rapproche de la poésie amoureuse ; en effet on a ici une immense déclaration d'amour à la vie en dépit de quelques images de découragement qui viennent ternir parfois l'élan enthousiaste.

A. Quelques images de découragement (liées au

contexte de la guerre)

ex : v. 22, v. 45-46, v. 69-70, v. 73-74.

Toutes ces images sont l'évocation des moments de désespoir de la vie où le miroir vous coupe en deux, où l'on ne se retrouve plus.

Tous ces moments de découragement peuvent être liés aux moments difficiles que vivent les maquisards loin de leurs proches et de leur famille pendant l'occupation.

B. Si tous les instants d'une vie d'homme ne sont pas cités, les plus importants le sont

- Réminiscence de l'enfance, par bribes
 - "cahiers d'écolier"
 - "pupitre"

- Les beaux livres : "pages lues", "images dorées"
- Les promenades : "Sur les nids, sur les genêts"
- Communion sensuelle avec le monde
 - "bouffées d'aurore" v. 29
 - "mousse des nuages" v. 33
 - "sueurs de l'orage"
 - "pluie épaisse et fade"
- Tendresse, sensualité, fraternité
 - Le chien
 - "chair accordée" v. 62
 - "main qui se tend" v. 64
 - "Lèvres attentives"

- Conclusion

Le poème Liberté est à vocation militante, qui retrouve pour cela les accents d'un texte oratoire.

- Une brillante combinaison d'intimité et d'ouverture sur le monde qui fait toute la plénitude de cet hymne à la vie.

Nathalie Sarraute (1900-1999), *Enfance* (1983)

(Incipit)

(- Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Évoquer tes souvenirs d'enfance »... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

- Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...

- C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent...

- Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas...

- Et pourtant ce que tu veux faire... « évoquer tes

souvenirs »... est-ce que ce ne serait pas...

- Oh, je t'en prie...

- Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal...

- Oui, comme tu dis, tant bien que mal.

- Peut-être, mais c'est le seul où tu aies jamais pu vivre... celui...

- Oh, à quoi bon ? je le connais.

- Est-ce vrai ? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien... personne n'en

parle... ça se dérobe, tu l'agrippes comme tu peux, tu le pousses... où ? n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre... Tiens, rien que d'y penser...

- Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant. Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose... Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes...

- Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance...

- Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est

encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpète faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... laisse-moi...

- Bon. Je me tais... d'ailleurs nous savons bien que lorsque quelque chose se met à te hanter...

- Oui, et cette fois, on ne le croirait pas, mais c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses...

- Moi ?

- Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonges...

"Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983, © Gallimard."

- Commentaire

L'incipit d'*Enfance* met en scène deux interlocuteurs dont on ne connaît pas, de prime abord, l'identité. On dit qu'il s'agit d'un incipit in medias res (c'est-à-dire au milieu de l'action ; en l'occurrence au milieu d'une conversation). Ce sont les déictiques « ça », la séquence « évoquer tes souvenirs d'enfance » (l'expression est mise entre guillemets, ce qui signifie que l'interlocuteur reprend l'expression du narrateur principal) et l'adverbe « alors » qui nous montrent que la conversation semble avoir déjà commencé.

- Le refus du projet autobiographique traditionnel

- Le narrateur principal est « tenté » par l'évocation des souvenirs d'enfance et se défend d'abandonner l'esthétique qu'il a adoptée dans

ses précédentes œuvres :

- Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... [...]

- Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... [...] je voudrais, avant qu'ils disparaissent...

- Son interlocuteur, le « double », permet au narrateur principal de se justifier sur son projet littéraire, de s'interroger sur ses motivations. En relançant incessamment le dialogue, il contribue à faire naître la vérité sur l'entreprise littéraire et sur les intentions de son interlocuteur.
- Dans cet incipit, on n'apprend rien sur l'auteur, contrairement à d'autres textes autobiographiques (voir par exemple l'extrait des *Confessions* de Rousseau ci-dessous).

Le locuteur et son double

Ils semblent bien se connaître :

- Ils se tutoient systématiquement.
- Dans plusieurs répliques, la voix narrative manifeste sa connaissance de l'auteur : « comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas ».
- Le double connaît l'esthétique littéraire de l'écrivain : « Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? [...] ». Comme ces deux locuteurs se connaissent bien, le double garantit l'authenticité des propos autobiographiques du narrateur principal car il est présenté dans l'incipit comme apte à remettre en cause les énoncés.
- Le double n'hésite pas à railler le narrateur

principal et utilise un vocabulaire familier : « est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? », « il n'y a pas à tortiller », etc.

- Le pronom personnel *nous* dans « ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours » et dans « d'ailleurs nous savons bien » montre que les deux voix narratives ont une expérience commune.

On peut émettre une hypothèse sur l'identité des voix narratives : la première voix est certainement celle d'un double de l'auteur, et la seconde voix est celle de l'auteur.

Étude d'un extrait du roman Thérèse Desqueyroux de François Mauriac

"Argelouse est réellement une extrémité de la terre ; un de ces lieux au-delà desquels il est impossible d'avancer, ce qu'on appelle ici un quartier : quelques métairies sans église, ni mairie, ni cimetière, disséminées autour d'un champ de seigle, à dix kilomètres du bourg de Saint-Clair, auquel les relie une seule route défoncée. Ce chemin plein d'ornières et de trous se mue, au-delà d'Argelouse, en sentiers sablonneux ; et jusqu'à l'Océan il n'y a plus rien que quatre-vingts kilomètres de marécages, de lagunes, de pins grêles, de landes où à la fin de l'hiver les brebis ont la couleur de cendre. Les meilleures familles de Saint-Clair sont issues de ce quartier perdu. Vers le milieu du dernier siècle, alors que la résine et le bois commencèrent d'ajouter aux

maigres ressources qu'ils tiraient de leurs troupeaux, les grands-pères de ceux qui vivent aujourd'hui s'établirent à Saint-Clair, et leurs logis d'Argelouse devinrent des métairies. Les poutres sculptées de l'auvent, parfois une cheminée en marbre, témoignent de leur ancienne dignité. Elles se tassent un peu plus chaque année et la grande aile fatiguée d'un de leurs toits touche presque à terre" (Chapitre III)

Étude du texte...

Thérèse Desqueyroux, jeune femme rebelle à son milieu, a voulu empoisonner son mari pour échapper à l'emprise de sa famille. Bénéficiant d'un non-lieu (pour éviter le scandale), elle va néanmoins être condamnée à une réclusion privée par ses proches qui veulent mater ses velléités d'émancipation.

L'extrait est un texte descriptif et impressif, qui

caractérise le lieu où va se dérouler le roman.

Un lieu perdu dans la lande girondine

- Un cul de sac
- Un groupe de fermes défini par l'absence (négation) de services
- Une voie qui se dissout
- Une terre inhospitalière

Les habitants

- Une bourgeoisie rurale considérée
- L'origine de leur aisance : le pin
- Le déménagement vers le village, l'abandon du hameau, l'oubli des origines simples

Argelouse est donc une prison parfaite pour Thérèse : un lieu isolé choisi par des propriétaires durs et orgueilleux.

Étude du roman

Thérèse Desqueyroux (1927)

Mauriac est, au cours des années 20, fasciné par ces êtres hors norme que sont les meurtrières et plus particulièrement les empoisonneuses.

En 1925, il demande à son frère Pierre des documents sur le procès de Blanche Canaby qui, en mai 1906, avait été acquittée devant les assises de Bordeaux d'une tentative d'empoisonnement sur son mari, mais condamnée pour falsification d'ordonnance.

Cette attirance se manifestera encore en 1933 pour l'affaire Violette Nozières qui défraie alors la chronique et qu'il suit comme journaliste.

- Les raisons d'une attirance pour un « monstre »

On peut déjà trouver des débuts de réponse dans la citation de Baudelaire placée en exergue au roman. Elle est tirée de « [Mademoiselle Bistouri](#) » du *Spleen de Paris*. "Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! Ô Créateur ! Peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits et comment ils auraient pu ne pas se faire". La première réponse se situe dans le mystère du mal qui heurte de plein fouet le romancier catholique.

L'adresse liminaire nous indique aussi combien Mauriac est habité par son personnage. À la manière d'un Flaubert qui s'exclamait « Madame Bovary, c'est moi », Mauriac s'adresse à sa part féminine et interpelle Thérèse : « Thérèse, beaucoup diront que tu

n'existes pas. Mais je sais que tu existes, moi qui depuis des années, t'épie et souvent t'arrête au passage, te démasque ». Suivent deux épisodes parmi d'autres, mais révélateurs : le premier, une rencontre aux assises alors que François est adolescent, qui dévoile peut-être le trouble mélange de l'émoi amoureux et de la pulsion de mort ; le second, plus tard, l'apparition furtive d'une "jeune femme hagarde" dans un "salon de campagne". Enfin depuis, "à travers les barreaux vivants d'une famille", il l'a vue "tourner en rond à pas de louve"... Il conviendrait de s'attarder quelques instants sur ce dernier mot : si l'image du fier animal sauvage, prisonnier d'une famille, est apparente, elle dissimule peut-être une allusion à la mère intraitable éprise de liberté, symbole de Rome, à moins qu'il ne s'agisse de la référence à la femme de mauvaise vie, à la prostituée,

à l'infamante pensionnaire du lupanar... Ce serait sous une autre forme la résurgence d'une sexualité débridée et terrifiante. Cette interprétation est autorisée si l'on se réfère à la lettre du 30 mars 1927 des *Nouvelles lettres d'une vie* où Mauriac affirme que Thérèse est le modèle de toutes les victimes de la "solitude sexuelle". D'ailleurs, dans une première version de *Thérèse Desqueyroux* qui s'appelait encore *Conscience, instinct divin* (curieuse paternité rousseauiste !), il écrivait : « Ces grands désirs de pureté ne sont qu'une fuite éperdue [...] devant cette loi de [l'être] qui terrifie ». L'héroïne de cette première version concevait son crime dans une obsession de pureté pour échapper aux tourments de la chair.

Une autre étape intermédiaire nous en apprend un peu plus sur les préoccupations du romancier. Il a

écrit une nouvelle, *L'Esprit de famille*, qui rapporte l'anecdote de « la femme qui empoisonne son mari [et qui] ne sert qu'à illustrer ce sacrifice perpétuel ». Apparaît alors un autre thème majeur de *Thérèse* qui nous fait passer de l'abnégation, « immoler tous les bonheurs individuels » à l'étouffement du scandale par la loi du silence « que ça ne se sache pas. Le titre secret est le plat de cendres (les chats recouvrent les ordures) ».

Cette attirance trouve aussi sa source dans l'avantage pour le romancier. "Les cœurs sur la main n'ont pas d'histoire ; mais je connais celle des cœurs enfouis et tout mêlés à un corps de boue".

Enfin il y a bien sûr chez Mauriac l'écrivain catholique qui voit dans Thérèse une Sainte Locuste¹ potentielle, qui rêve d'une Rédemption comme dans

Le Nœud de vipères (1932). Les enjeux sont importants pour l'écrivain progressiste dans son combat pour la vérité et la justice, l'explorateur des tréfonds de l'âme, considéré comme un pestiféré du roman par la critique catholique bien pensante. Pourtant, dans *Thérèse*, Mauriac n'est pas allé au bout de cette visée théologique. La raison qu'il avance est celle de la réprobation de chrétiens étroits et pharisiens "qui eussent crié au sacrilège", qui lui reprochent de s'intéresser à des êtres impurs et de se complaire dans la description du péché. De même il se réfugie derrière l'incompréhension de ses détracteurs dans *Nouvelles lettres d'une vie* : "Ce que vous appelez *monstres*, c'est l'homme déchu, nous vivons dans l'univers de la chute²". Il n'était peut-être tout simplement pas prêt à percer le secret de Thérèse ou à la suivre au bout de son errance : "Sur ce trottoir

où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule" écrit-il à la fin de son adresse liminaire. Deux nouvelles postérieures, *Thérèse chez le docteur* et *Thérèse à l'hôtel*, puis *La Fin de la nuit* n'épuiseront pas le mystère des pulsions démoniaques.

Mauriac se situe lui-même dans la tradition créatrice qui le rattache à Baudelaire quand il place *Thérèse* sous le patronage du créateur des [*Fleurs du mal*](#). Ces deux œuvres parlent de Satan : celle-ci de manière explicite dans sa rébellion, celle-là de manière détournée dans ses égoïsmes et ses dérèglements. Là où [Baudelaire](#), en esthète, crée de la beauté à partir de la laideur et du manque de sens, Mauriac se comporte en auteur chrétien. Si tous les deux partent de la "boue", il s'agit moins pour Mauriac de concurrencer le Créateur que de mettre en lumière les chemins secrets de Sa grâce, de découvrir

comment un bien peut naître d'un mal. Le rôle du romancier catholique est de témoigner de cette re-création permanente de Dieu qui n'abandonne aucune de ses créatures, y compris les "monstres" les plus repoussants. Mauriac comme Dieu éprouve de la pitié pour sa créature, mais peut-être aussi une secrète admiration pour cette étrangeté, cette élection. Les mots clés sont fascination et interrogation. Mauriac se demande comment la femme faite pour donner la vie peut devenir, dans une aberration inexplicable, une pourvoyeuse de mort.

Mystère du péché à traquer dans les profondeurs de notre psychologie et dans les structures de la société : voilà l'ambition du romancier.

- Les mobiles d'un meurtre

Il convient de noter que le roman semble obéir à

une focalisation interne, la réalité étant appréhendée au travers de la sensibilité du personnage éponyme. C'est essentiellement un long monologue. Pourtant à quelques rares moments, s'y mêle l'évocation peu logique de propos tenus par ses proches et dont on peut penser qu'ils n'ont pas été prononcés en présence de Thérèse. Si la jeune femme ne peut être accusée d'espionnage, ce qui ne convient pas à son honnêteté et à son dédain, ce point de vue omniscient épisodique ne s'expliquerait alors que par une reprise en main du discours par le romancier à des fins morales, pour accentuer les contrastes et montrer l'isolement du personnage.

Au travers de l'introspection de Thérèse, nous pouvons discerner l'évocation de trois pistes principales : une condition féminine blessée dans sa sexualité, la révolte contre une société provinciale

étouffante et l'expression d'une « libération » de la femme.

Raisons de l'acte criminel de Thérèse

1. Une condition féminine blessée dans sa sexualité

Si l'on veut comprendre Thérèse, il faut remonter à l'origine. Elle n'a jamais connu sa mère morte au moment de lui donner le jour. Mauriac relève d'ailleurs plusieurs fois dans ce roman la fréquence des décès féminins lors des couches. Ce risque ne fera jamais trembler Thérèse mais contribuera à créer en elle le sentiment d'une profonde injustice : la condition féminine marquée par les dangers de la maternité n'est pourtant pas reconnue ni appréciée à sa juste valeur par les mâles.

Cette orpheline n'a ensuite guère de contacts avec son père, bien disposé cependant, mais maladroit et peu enclin à considérer une fille comme importante. Aussi n'est-il pas étonnant de le voir se comporter en père absent plaçant son enfant en nourrice, puis en pensionnat, et l'éloignant à Argelouse au moment des vacances (suivant en cela les goûts de sa fille). Elle ne comprend pas sa fille.

Thérèse se méfie de l'attirance sensuelle et idéalisée pour l'autre sexe. Elle ne croit pas au bonheur et à l'épanouissement dans le couple. Ses études au lycée l'ont orientée vers un réalisme pessimiste : la vie est terne, les joies (trouvées d'ailleurs souvent dans les souffrances pures) sont ténues.

Épouse peu épanouie, Thérèse simule le plaisir,

ment à son mari. Thérèse n'ayant pas été une épouse comblée, ne peut se montrer à son tour une mère véritablement aimante. Sa maternité renforce son sentiment d'être prisonnière et attise les critiques de son entourage.

2. La révolte contre une société provinciale étouffante

Thérèse est isolée par sa famille qui la considère comme une excentrique, et refuse de ce fait la moindre confrontation. Très vite, la vie familiale à Argelouse prend les allures d'un lieu clos, étouffant, pour tout dire d'une prison. Thérèse se sent prisonnière de la propriété à laquelle elle a été sacrifiée.

Quand Thérèse se rappelle sa vie, plusieurs fois,

c'est l'évocation de l'obscurité, d'un lieu clos, d'une asphyxie qui revient

Thérèse a l'impression d'être espionnée dans cette maison ténébreuse où il faut se réfugier sous les assauts de la chaleur extérieure.

À l'opposé, Paris, la grande ville, attire comme le symbole de la vie libre que mène Jean : ville où vivent et travaillent les intellectuels, où l'on peut consommer à la terrasse des cafés, rouler en voiture dans le bois de Boulogne, être anonyme dans la foule.

3. Une femme « libérée »

Thérèse se veut un esprit émancipé. Elle doit à son père son agnosticisme et sa culture laïque. Sa fréquentation du lycée lui a permis d'exercer son

esprit critique, d'avoir une liberté qui refuse le conformisme social.

Thérèse, contrairement aux usages de son époque et de son milieu, s'est cultivée. Elle dépasse son mari en intelligence, en finesse au point d'intimider, de décontenancer cet homme sûr de lui, et de le faire douter de ses valeurs bourgeoises et terriennes. En femme émancipée, elle pratique l'usage de la cigarette. Ce comportement heurte de front les conventions de son milieu : d'abord elle contrevient aux attitudes attendues d'une femme bien élevée, et agit comme les femmes de mauvaise vie ; ensuite elle se comporte dangereusement dans un environnement très inflammable ; elle défie la nature et l'âme avaricieuse de sa belle-famille.

Thérèse est agnostique. Elle le doit à son père,

homme de gauche, qui lui a transmis ses positions radicales. C'est une différence notable avec sa belle-famille. Pourtant elle hait les faux-semblants et les bonnes paroles dont se paient son père et sa belle-famille. Il y a en elle une exigence de pureté et de vérité.

Son crime n'est pas passionnel et, en ce sens, Thérèse aggrave son cas aux yeux de son mari. Pourtant Thérèse est habitée par un mal de vivre, une insatisfaction romantique. Elle est inadaptée au monde rural et grossier auquel elle est destinée. Il y a chez elle une délicatesse de perception qui la rend étrangère à son entourage et qui va la pousser vers l'inconnu. La mort ne lui fait pas peur comme à Bernard.

Pourtant cette jeune femme indépendante va dans

un premier temps se réfugier dans le mariage et abdiquer une liberté jugée menaçante dans la prison de la famille. Thérèse est la première déconcertée par cet étrange acte de soumission. Elle est comme perdue entre deux mondes : celui de la tradition étouffante et celui des temps modernes. Thérèse ne sait jamais quel chemin prendre. Sa liberté l’embarrasse.

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961)

Voyage au bout de la nuit (1932)

(« Allez-vous-en tous ! Allez rejoindre vos régiments !

Et vivement ! qu'il gueulait.

- Où qu'il est le régiment, mon commandant ? qu'on demandait nous...

- Il est à Barbagny.

- Où que c'est Barbagny ?

- C'est par là ! »

Par là, où il montrait, il n'y avait rien que la nuit, comme partout d'ailleurs, une nuit énorme qui bouffait la route à deux pas de nous et même qu'il

n'en sortait du noir qu'un petit bout de route grand comme la langue.

Allez donc le chercher son Barbagny dans la fin d'un monde ! Il aurait fallu qu'on sacrifiât pour le retrouver son Barbagny au moins un escadron tout entier ! Et encore un escadron de braves ! Et moi qui n'étais point brave et qui ne voyais pas du tout pourquoi je l'aurais été brave, j'avais évidemment encore moins envie que personne de retrouver son Barbagny, dont il nous parlait d'ailleurs lui-même absolument au hasard. C'était comme si on avait essayé en m'engueulant très fort de me donner l'envie d'aller me suicider. Ces choses-là on les a ou on ne les a pas.

De toute cette obscurité si épaisse qu'il vous semblait qu'on ne reverrait plus son bras dès qu'on

l'étendait un peu plus loin que l'épaule, je ne savais qu'une chose, mais cela alors tout à fait certainement, c'est qu'elle contenait des volontés homicides énormes et sans nombre.

Cette gueule d'État-major n'avait de cesse dès le soir revenu de nous expédier au trépas et ça le prenait souvent dès le coucher du soleil. On luttait un peu avec lui à coups d'inertie, on s'obstinait à ne pas le comprendre, on s'accrochait au cantonnement pépère tant bien que mal, tant qu'on pouvait, mais enfin quand on ne voyait plus les arbres, à la fin, il fallait consentir tout de même à s'en aller mourir un peu ; le dîner du général était prêt.)

(Céline, Voyage au bout de la nuit, © Gallimard.)

Commentaire

Voyage au bout de la nuit est une biographie romancée de Céline. Ferdinand Bardamu, héros du roman et double de l'auteur, raconte sa vie, ses vagabondages : l'engagement dans l'armée en 1914 : « c'est le révélateur de la bêtise humaine ». Ensuite, il découvre l'Afrique coloniale : « révélateur de la veulerie humaine » ; s'ensuit le séjour en Amérique qui deviendra le « révélateur de la misère humaine au milieu de l'abondance ». Céline a aussi dénoncé la déshumanisation : le travail à la chaîne dans les usines, le capitalisme. À Paris, il évoque le monde des boutiquiers, la misère des employés minables qu'il soigne dans son cabinet médical. Ses romans sont marqués par le mélange des niveaux de langue.

- L'évocation de la peur

- Présence de la nuit, elle est comparée à un monstre : « nuit énorme », « bouffait », « la langue », « elle contenait des volontés homicides énormes », etc.
- La punctuation (interrogations et exclamations) signale la peur. Les personnages sont dans le flou ; ce qui reste concret est la nuit. Ils sont troublés : on note la réurrence de la conjonction de subordination *que* qui permet d'éviter l'inversion du sujet → phrases très lourdes.
- Les phrases courtes proférées par les protagonistes témoignent aussi de la peur ressentie.
- L'impératif de la première phrase de notre extrait, qui est un ordre donné par les officiers,

signale la peur et l'agressivité.

- Les nombreuses répétitions lexicales (« nuit », « là », « route », « escadron », etc.) traduisent l'angoisse des soldats et un malaise certain : ils cherchent leurs mots, le dialogue initial semble contaminer la narration.
- Le mélange des niveaux de langue (familier : « bouffer », « pépère » ; grossier : « gueulait », etc. ; soutenu : emploi du subjonctif imparfait (« sacrifiât »), « inertie », « trépas », « homicide ») montre que les soldats sont affectés et le lecteur est généralement surpris par ce contraste important dans les niveaux de langue. La mort est évoquée au moyen de termes appartenant à la langue soutenue, contrairement à l'évocation de la vie.

La dénonciation de l'absurdité de la guerre

- L'ignorance des soldats, lâches à cause des officiers et notamment de leur incompetence (« où que c'est Barbagny ? — C'est par là ! » → ils ne savent pas où c'est ; de même avec « dont il nous parlait d'ailleurs lui-même absolument au hasard »), énoncé qui signale la dénonciation narrative de la guerre : les officiers renvoient leurs soldats alors que ceux-là restent au campement.
- Bardamu s'interroge : que va-t-il gagner à se battre ? C'est une révolte passive : « on luttait un peu avec lui à coups d'inertie » → oxymore. « C'était comme si on avait essayé [...] de me donner l'envie d'aller me suicider. »

- Enfin, la parataxe de la dernière phrase relève aussi de cette dénonciation de la guerre et de la vacuité du combat.

Antigone

de Jean Anouilh

Jean Anouilh a écrit cette pièce en 1942. Celle-ci a été représentée le 4 février 1944 au théâtre de l'Atelier à Paris. Elle a été publiée en 1946, aux éditions de la table Ronde.

- De l'Antigone de Sophocle (441 avant Jésus-Christ)
à celle de Jean Anouilh

Antigone appartient aux légendes attachées à la ville de Thèbes. Elle est l'une des enfants nés de l'union incestueuse du roi de Thèbes Œdipe et de sa propre mère, Jocaste. Antigone est la sœur d'Ismène, d'Étéocle et de Polynice. Elle fait preuve d'un

dévouement et d'une grandeur d'âme sans pareils dans la mythologie.

Quand son père est chassé de Thèbes par ses frères et quand, les yeux crevés, il doit mendier sa nourriture sur les routes, Antigone lui sert de guide. Elle veille sur lui jusqu'à la fin de son existence et l'assiste dans ses derniers moments.

Puis Antigone revient à Thèbes. Elle y connaît une nouvelle et cruelle épreuve. Ses frères Étéocle et Polynice se disputent le pouvoir. Ce dernier fait appel à une armée étrangère pour assiéger la ville et combattre son frère Étéocle. Après la mort des deux frères, Créon, leur oncle prend le pouvoir . Il ordonne des funérailles solennelles pour Étéocle et interdit qu'il soit donné une sépulture à Polynice, coupable à ses yeux d'avoir porté les armes contre sa patrie avec

le concours d'étrangers. Ainsi l'âme de Polynice ne connaîtra jamais de repos. Pourtant Antigone, qui considère comme sacré le devoir d'ensevelir les morts, se rend une nuit auprès du corps de son frère et verse sur lui, selon le rite, quelques poignées de terre. Créon apprend d'un garde qu'Antigone a recouvert de poussière le corps de Polynice. On amène Antigone devant lui et il la condamne à mort. Elle est enterrée vive dans le tombeau des Labdacides . Plutôt que de mourir de faim, elle préfère se pendre.

Hémon, fils de Créon et fiancé d'Antigone se suicide de désespoir. Eurydice, l'épouse de Créon ne peut supporter la mort de ce fils qu'elle adorait et met fin elle aussi à ses jours.

La pièce de Sophocle (441 avant Jésus-Christ) commence lorsqu'Antigone décide de braver

l'interdiction de son oncle Créon et d'ensevelir le corps de son frère Polynice.

C'est de ce texte de Sophocle que va s'inspirer Anouilh pour écrire Antigone en 1942 : " l'Antigone de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre , le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon , avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre".

Cette pièce, créée en 1944, connaît un immense succès public mais engendre une polémique. Certains reprochent à Anouilh de défendre l'ordre établi en faisant la part belle à Créon. Ses défenseurs, au contraire, voient dans Antigone la "première résistante de l'histoire" et dans la pièce un plaidoyer pour l'esprit de révolte.

- Résumé

Tragédie en prose, en un acte.

Antigone rentre chez elle, à l'aube, après une escapade nocturne. Elle est surprise par sa nourrice qui lui adresse des reproches.

La nourrice sort et Ismène, la sœur d'Antigone, dissuade cette dernière d'enfreindre l'ordre de Créon et d'ensevelir le corps de Polynice. Ismène exhorte sa sœur à la prudence ("Il est plus fort que nous, Antigone, il est le roi"). Antigone refuse ces conseils de sagesse. Elle n'entend pas devenir raisonnable.

Antigone se retrouve à nouveau seule avec sa nourrice. Elle cherche à surmonter ses doutes et demande à sa nourrice de la rassurer. Elle tient aussi des propos ambigus pour ceux (et c'est le cas de la

nourrice) qui ne connaissent pas son dessein. Elle semble décidée à mourir et évoque sa disparition à mots couverts "Si, moi, pour une raison ou pour une autre, je ne pouvais plus lui parler...".

Antigone souhaite également s'expliquer avec son fiancé Hémon. Elle lui demande de le pardonner pour leur dispute de la veille. Les deux amoureux rêvent alors d'un bonheur improbable. Sûre d'être aimée, Antigone est rassurée. Elle demande cependant à Hémon de garder le silence et lui annonce qu'elle ne pourra jamais l'épouser. La scène prêle au quiproquo : le spectateur comprend qu'Antigone pense à sa mort prochaine, tandis qu'Hémon, qui lui n'a pas percé le dessein d'Antigone, est attristé de ce qu'il prend pour un refus.

Ismène revient en scène et conjure sa sœur de renoncer à son projet. Elle affirme même que Polynice, le "frère banni", n'aimait pas cette sœur qui aujourd'hui est prête à se sacrifier pour lui.

Antigone avoue alors avec un sentiment de triomphe, qu'il est trop tard, car elle a déjà, dans la nuit, bravé l'ordre de Créon et accompli son geste " C'est trop tard. Ce matin, quand tu m'as rencontrée, j'en venais."

Jonas, un des gardes chargés de surveiller le corps de Polynice, vient révéler à Créon, qu'on a transgressé ses ordres et recouvert le corps de terre. Le roi veut croire à un complot dirigé contre lui et fait prendre des mesures pour renforcer la surveillance du corps de Polynice. Il semble également vouloir garder le

secret sur cet incident : " Va vite. Si personne ne sait, tu vivras."

Le chœur s'adresse directement au public et vient clore la première partie de la pièce. Il commente les événements en exposant sa conception de la tragédie qu'il oppose au genre littéraire du drame. Le chœur affiche également une certaine ironie et dévoile les recettes de l'auteur : "c'est cela qui est commode dans la tragédie. On donne un petit coup de pouce pour que cela démarre... C'est tout. Après on n'a plus qu'à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul."

Antigone est traînée sur scène par les gardes qui l'ont trouvée près du cadavre de son frère. Ils ne veulent pas croire qu'elle est la nièce du roi, et la traitent avec brutalité. Ils se réjouissent de cette

capture et des récompenses et distinctions qu'elle leur vaudra.

Créon les rejoint. Les gardes font leur rapport. Le roi ne veut pas les croire. Il interroge sa nièce qui avoue aussitôt. Il fait alors mettre les gardes au secret, avant que le scandale ne s'ébruite.

Créon et Antigone restent seuls sur scène. C'est la grande confrontation entre le roi et Antigone. Le roi souhaite étouffer le scandale et ramener la jeune fille à la raison. Dans un premier temps, Antigone affronte Créon qui tente de la dominer de son autorité.

Les deux protagonistes dévoilent leur personnalité et leurs motivations inconciliables. Créon justifie les obligations liées à son rôle d'homme d'état. Antigone semble sourde à ses arguments : (Créon : Est ce que tu le comprends cela ? Antigone : " Je ne veux pas le

comprendre.") . A court d'arguments Créon révèle les véritables visages de Polynice et d'Étéocle et les raisons de leur ignoble conflit. Cet éclairage révolte Antigone qui semble prête à renoncer et à se soumettre. Mais c'est en lui promettant un bonheur ordinaire avec Hémon, que Créon ravive son amour-propre et provoque chez elle un ultime sursaut. Elle rejette ce futur inodore et se rebelle à nouveau. Elle choisit une nouvelle fois la révolte et la mort.

Ismène, la sœur d'Antigone entre en scène alors que cette dernière s'apprêtait à sortir et à commettre un esclandre, ce qui aurait obligé le roi à l'emprisonner. Ismène se range aux côtés d'Antigone et est prête à mettre elle aussi sa vie en jeu. Mais Antigone refuse, prétextant qu'il est trop facile de jouer les héroïnes maintenant que les dés ont été jetés. Créon appelle la garde, Antigone clôt la scène en

appelant la mort de ses cris et en avouant son soulagement (Enfin Créon !)

Le chœur entre en scène. Les personnages semblent avoir perdu la raison, ils se bousculent. Le chœur essaye d'intercéder en faveur d'Antigone et tente de convaincre Créon d'empêcher la condamnation à mort d'Antigone. Mais le roi refuse, prétextant qu'Antigone a choisi elle-même son destin, et qu'il ne peut la forcer à vivre malgré elle.

Hémon vient lui aussi, ivre de douleur, supplier son père d'épargner Antigone, puis il s'enfuit.

Antigone reste seule avec un garde. Elle rencontre là le "dernier visage d'homme". Il se révèle bien mesquin, et ne sait parler que de grade et de promotion. Il est incapable d'offrir le moindre réconfort à Antigone. Cette scène contraste, par son

calme, avec le violent tumulte des scènes précédentes. Apprenant qu'elle va être enterrée vivante, éprouvant de profonds doutes ("Et Créon avait raison, c'est terrible maintenant, à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs", Antigone souhaite dicter au garde une lettre pour Hémon dans laquelle elle exprime ses dernières pensées. Puis elle se reprend et corrige ce dernier message ("Il vaut mieux que jamais personne ne sache"). C'est la dernière apparition d'Antigone.

Le messager entre en scène et annonce à Créon et au public la mort d'Antigone et la mort de son fils Hémon. Tous les efforts de Créon pour le sauver ont été vains. C'est alors le chœur qui annonce le suicide d'Eurydice, la femme de Créon : elle n'a pas supporté la mort de ce fils qu'elle aimait tant. Créon garde un calme étonnant. Il indique son désir de poursuivre "la

salle besogne" sans faillir. Il sort en compagnie de son page.

Tous les personnages sont sortis. Le chœur entre en scène et s'adresse au public : Il constate avec une certaine ironie la mort de nombreux personnages de cette tragédie : "Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris". La mort a triomphé de presque tous. Il ne reste plus que Créon dans son palais vide.

Quelques citations d'Antigone

- "comprendre ; toujours comprendre. Moi, je ne veux pas comprendre.
- "C'est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles".
- "C'est plein de disputes, un bonheur".

- "Ismène : Tu n'as donc pas envie de vivre, toi ?
Antigone : pas envie de vivre...Qui se levait la première, le matin, rien que pour sentir l'air froid sous sa peau nue ? Qui se couchait la dernière seulement quand elle n'en pouvait plus de fatigue, pour vivre encore un peu de la nuit ? Qui pleurait déjà toute petite, en pensant qu'il n'y avait tant de petites bêtes, tant de brins d'herbe dans le pré , et qu'on ne pouvait pas tous les prendre ?"

- "Chacun de nous a un jour, plus ou moins triste, plus ou moins lointain, où il doit enfin accepter d'être un homme".

- "Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine.

Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre".

- "Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte... Moi, je veux tout, tout de suite, et que ce soit entier, ou alors je refuse! Je ne veux pas être modeste, moi, et de me contenter d'un petit morceau, si j'ai été bien sage".

- Thèmes d'*Antigone* :

A- Solitude :

Les héros d'*Antigone* sont voués à la solitude. Antigone : Elle est irrémédiablement seule. Seule pour agir, seule pour mourir. Dès les premiers mots de la pièce, le prologue annonce qu'elle va "se dresser

seule en face du monde". Elle espérait que sa soeur Ismène l'aiderait à ensevelir en cachette son frère, mais celle-ci se retracte : elle a réfléchi toute la nuit, elle ne se rebellera pas contre l'ordre de Créon: "nous ne pouvons pas...il nous ferait mourir". Malgré ses supplications, Antigone ne renonce pas à son projet. Elle persiste farouchement dans sa résolution. Le dialogue souligne l'impossible communication avec les êtres qui l'entourent, personne ne la comprend, mais elle refuse elle-même de comprendre les autres, s'enfermant progressivement dans sa solitude. "Moi je ne veux pas comprendre un peu", crie-t-elle à Ismène. Arrivée au terme de sa courte vie, elle ressentira cependant la solitude angoissante qui précède la mort, elle se sent toute petite, elle a peur, elle a froid, les êtres qui l'entouraient au début de la pièce, nourrice, Ismène, Hémon, ont disparu"

toute seule, (...) je suis toute seule" répète-t-elle par deux fois.

Créon : La solitude n'est pas le propre d'Antigone. Les principaux personnages de la pièce connaissent aussi l'isolement moral. Créon, en particulier. Le prologue le présente par ces mots : "Créon est seul". Sa femme Eurydice ne saurait lui être d'aucun secours. Le petit page qui l'accompagne est "trop petit". Créon ne peut compter que sur lui-même pour accomplir la difficile tâche de conduire les hommes. Et quand son fils Hémon, désespéré par la mort d'Antigone, lui crie : "Je suis trop seul et le monde est trop nu si je ne peux plus t'admirer" il le repousse et laisse tomber ces mots d'une amère lucidité: "On est tout seul, Hémon. Le monde est nu". Et enfin, quand tout sera achevé, le chœur dira à Créon: "Et tu es tout seul maintenant, Créon", il avouera : "tout seul, oui".

La solitude des êtres est irréductible. Les héros d'Anouilh vivent et meurent seuls.

B- L'enfance :

Ce mot est utilisé plus de 70 fois, et ce n'est pas un hasard. Il accompagne presque toujours le nom d'Antigone, "c'est la petite maigre", la nourrice l'appelle "ma petite", Ismène "ma petite sœur". Créon la considère comme une "petite fille"; et de la qualifier de "petite peste", de "petite furie" ou de "petite idiote", et pour finir le chœur nous dit que "sans la petite Antigone", nous aurions tous été bien tranquilles. Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'Antigone elle-même sent qu'elle est encore une enfant, et qu'elle n'est pas de taille à jouer son rôle. Créon lui avait donnée une poupée il n'y a pas si longtemps. Que l'on ajoute l'évocation du "petit

garçon", qu'Antigone "a eu en rêve" avec Hémon, et la présence du petit page auprès de Créon, et l'on aura tous les éléments de cet univers de l'enfance qui n'apparaissait nullement dans la tragédie grecque et qui constitue la principale originalité de la pièce d'Anouilh.

Dans l'Antigone de Sophocle, l'héroïne était à la mesure de son aventure. L'Antigone d'Anouilh n'est pas au niveau de son histoire, du moins au début. N'avoue-t-elle pas qu'elle se sent "encore un peu petite pour cela". C'est de ce contraste entre un personnage et une mission qu'Anouilh va tirer ses effets les plus pathétiques.

Curieusement, c'est au moment où Antigone va grandir pour assumer sa mission qu'elle découvre avec horreur le monde des adultes, un monde où l'on ne croit pas ce que l'on fait, où l'on ne fait pas ce que

l'on dit, où l'on ne dit pas ce que l'on pense. Un monde absurde.

C- Le bonheur :

Le bonheur est un thème central dans l'œuvre de Jean Anouilh. "Il y a deux races d'êtres, dit Eurydice, une race, nombreuse, féconde, heureuse, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous bon an mal an, malgré les épidémies, les guerres jusqu'à la limite d'âge; des gens pour vivre, des gens pour tous les jours. (... et puis il y a les autres, les nobles, les héros". Antigone fait partie de cette race de héros purs et intransigeants, assoiffés d'un bonheur qui ne souffre pas les compromissions et la médiocrité de la vie quotidienne.

Le thème du bonheur est amorcé au début de la pièce : c'est d'abord Ismène qui souffle à Antigone:

"ton bonheur est là devant toi et tu n'as qu'à le prendre", puis Hémon qui évoque le bonheur du couple: "c'est plein de disputes un bonheur".

D- La conception du pouvoir :

Le personnage de Créon, roi de Thèbes, incarne le pouvoir et permet à Anouilh de présenter les principaux aspects de la pratique politique.

La politique apparaît comme un métier odieux : "Vous êtes odieux, dit Antigone à Créon. -Oui, ma petite, réplique-t-il, c'est le métier qui le veut". Gouverner, c'est se plier à la raison d'Etat, en oubliant que l'on règne sur des Hommes, en oubliant que l'on est soi-même un homme.

Blanche ou l'oubli
un roman de Louis Aragon,

Ce roman brouille toutes les pistes. Aragon parle du « doute perpétuel qui règne sur l'existence des personnages du roman, sur la personnalité du (ou des) narrateur(s), etc. ». Pour lire ce passage, il suffit de savoir que le narrateur, Geoffroy Gaiffier avait été quitté par sa femme, Blanche. Longtemps après, dix-huit ans plus tard, elle a réapparu.

"[...] Et moi, tout d'un coup, peut-être à cause de cette ressemblance, je cesse à nouveau d'entendre Blanche, est-ce que je n'ai pas rêvé tout ça ? J'avais un peu bu. J'ai beau la voir, Blanche. Elle m'explique : « Je suis restée très longtemps à t'attendre, Geoff', il faut comprendre. Le

comprendre. Cette maison noire... nous deux... » De quoi parle-t-elle ? De qui¹ ? Le klaxon a encore appelé, au dehors, parce que c'est un klaxon. Je pourrais demander, qui est-ce ? je pourrais dire, ne t'en va pas sans m'avoir... Blanche dit : « Tu l'entends, tu l'entends ? Il s'impatiente. Il a dû tourner toute la soirée comme un fou dans les montagnes. Je le connais. Il est vraiment capable de toutes les folies... » Je la regarde. Elle n'est plus jeune, c'est-à-dire si on compare avec la mémoire... mais si on la compare avec l'oubli. Un visage lisse encore. Voilà la différence : autrefois je n'aurais jamais pensé encore. Qu'est-ce qu'il y a donc dans ses yeux, les mêmes ? Comme un regret ou une peur, je ne sais. Les deux, probable. Mais ce n'est pas de moi qu'elle a peur. Plus de moi. Ni pour moi. Je dis : « Alors, nous allons nous quitter comme ça ? » Elle a

eu un geste inattendu, levé ce bras nu, ce bras d'enfant, toujours, dont j'ai le souffle coupé. Elle a porté sa main à sa tête. Qu'est-ce qu'elle fait ?

Elle a arraché ce voile blond, elle passe les doigts dans les cheveux qui se défont. J'ai vu. Mon Dieu, mon Dieu. Est-ce possible ? C'est terrible, comme ça tout d'un coup. Mais jamais elle n'a été plus belle, cela lui donne une autre douceur du visage que la dureté des cheveux noirs et lourds... Elle dit : « tu as des ciseaux... », et ce n'est pas une question. Personne comme Blanche ne fait à la fois la question et la réponse (« Tu permets que je t'embrasse ? », comme elle disait après l'avoir fait). Les ciseaux... elle sait qu'il y a des ciseaux, ici, dans le tiroir de la desserte, comme il y a Pulchérie², elle me les demande, feint de me les demander avec ce geste agité de la main, de quelqu'un qui ne dispose pas de

son temps. Je ne comprends pas. Alors elle les prend elle-même.

... Elle défit son peigne ; tous ses cheveux blancs tombèrent. Elle s'en coupa, brutalement, à la racine, une longue mèche. — Gardez-les ! adieu !

C'est incroyable, parfaitement insensé, dans un moment pareil, de ne pouvoir faire autrement que de penser à Frédéric Moreau, à Mme Arnoux.

« Non, — dit Blanche —, ne m'accompagne pas, Geoff', c'est un fou, tu sais... et il a si longtemps attendu... »

Quand elle fut sortie, Frédéric ouvrit sa fenêtre. Mme Arnoux sur le trottoir fit signe d'avancer à un fiacre qui passait.

Je n'ai pas reconduit Blanche à la porte, je n'ai pas

soulevé le rideau de la fenêtre. Je ne lui avais pas demandé, quand elle a dit c'est un fou : « Et tu l'aimes ? » Il n'y avait pas besoin. La voiture là-bas démarrait avec une brutalité de fauve. Je ne suis pas si sourd. D'où j'étais, d'ailleurs, dans la pièce, j'ai vu tourner les phares. Et je me suis caché les yeux dans les mains, pour ne plus voir que l'oubli. Les cendres chaudes de l'oubli".

¹ L'homme qui attend Blanche à l'extérieur.

² Le narrateur réside chez des amis. Pulchérie a ouvert la porte à Blanche. Le narrateur s'est étonné que Blanche connaisse sa présence.

Commentaire

- Introduction

Louis Aragon est reconnu comme un écrivain majeur du XX^e siècle par l'abondance et la variété de son œuvre. Il est surtout un des créateurs qui a su se réapproprier les formes du passé comme s'aventurer dans les démarches les plus novatrices de son temps pour exprimer un lyrisme puissant et une quête de soi. En 1967, il publie un étrange roman, *Blanche ou l'oubli*, où il s'interroge sur la création artistique et la conscience psychologique. Ainsi entend-il analyser le « doute perpétuel qui règne sur l'existence des personnages du roman, sur la personnalité du (ou des) narrateur(s), etc. ».

L'extrait à commenter se situe dans la troisième partie, au chapitre 3, « Une mèche de cheveux n'est

pas une hypothèse ». Il s'agit d'un texte narratif appartenant au genre romanesque. Il rapporte une scène d'adieu définitif entre amants. Il relève principalement du registre lyrique élégiaque, celui qui mêle l'amour au temps qui fuit et à la mort. Mais le lecteur peut noter également des tonalités secondaires tragique et fantastique. Un lecteur exigeant remarquera la complexité du texte riche en allusions, son originalité et sa densité, tandis qu'un lecteur plus pressé pourra se contenter d'être touché par le désarroi et la souffrance exprimés.

-Une scène d'adieu entre mémoire et oubli

Aragon reprend ici la scène d'adieu, prototype de toutes les autres, celle d'Orphée et d'Eurydice. Blanche, perdue une première fois et comme morte, réapparaît sans explication dans la vie de son époux.

Geoffroy « la regarde » et ne peut l'empêcher de repartir pour toujours. Comme Eurydice a été arrachée à Orphée, Blanche est invinciblement soustraite par les appels menaçants en provenance des ténèbres extérieures, les trois coups du destin. Notons également que, par son prénom, le personnage féminin peut évoquer aussi le mythe de la «dame blanche». Enfin les ciseaux dont se sert Blanche connotent le destin tragique en la personne de la Parque Morta qui coupe irrémédiablement le fil de la vie.

- Une langue familière

Mais si Aragon a pu vouloir suggérer ce réseau légendaire de revenantes, il lui ôte en partie son caractère fantastique en l'insérant dans une réalité quotidienne quoique étrange. Le registre de langue

utilisé est familier. Qu'on en juge ! Dans l'expression suivante : « est-ce que je n'ai pas rêvé tout ça ? », Aragon se sert du mot passe-partout négligé « ça » et de la locution interrogative « est-ce que ? » au lieu de l'inversion. Nous pouvons remarquer quelques phrases nominales, des formules de mise en valeur empruntées à la langue parlée comme « J'ai beau la voir, Blanche » ou comme « Les deux, probable » où l'adjectif remplace l'adverbe. De même nous pouvons observer deux apocopes du prénom Geoffroy en Geoff'.

- Des personnages comme effacés

Les personnages sont assez peu individualisés dans leurs caractéristiques physiques. Nous ne saurons rien du narrateur, tandis que Blanche est à peine plus évoquée par des cheveux qui ne sont plus noirs, des

yeux qui n'ont pas changé, une peau lisse et un bras d'enfant. C'est bien peu pour se représenter cette femme. Le narrateur se comporte comme s'il écrivait pour lui-même. Les mots sont alors suffisants pour lancer sa contemplation intérieure qui n'a plus besoin d'autre précision. Les mots renvoient au souvenir, image mentale épurée. Un des signes révélateurs est celui du bras levé, de « ce bras d'enfant, toujours ». Les mots traduisent un fétichisme érotique, attesté par « le souffle coupé ». Il en va de même pour la chevelure dont le dévoilement soudain conduit à la commotion et à l'incapacité de décrire la réalité brutale perçue. L'écrivain reste en suspens dans l'implicite du regard affectif intérieur, de la secrète onde du désir déçu. « J'ai vu. Mon Dieu, mon Dieu. Est-ce possible ? C'est terrible, comme ça tout d'un coup. » Le personnage reste comme flou parce que

l'écrivain se réfugie dans sa pudeur et que les mots ne sauraient rendre compte du choc qu'il éprouve. Ce n'est pas la réalité de la femme qui lui importe, mais son image, le désir qu'elle lui inspire et dont il se sent t o u j o u r s o r p h e l i n .

- Un personnage entre mémoire et oubli

En fait, l'identité du personnage est constituée par une superposition d'images, ce que le narrateur nomme « cette ressemblance ». Le regard ne cesse d'examiner la personne et de la comparer avec le magasin des souvenirs. Dans ce va-et-vient constant entre présent et passé, la réalité ne cesse de se défaire et de se reconstruire au gré des émotions. Geoffroy avoue qu'il a « beau la voir, Blanche », il ne peut reconnaître son amour passé dans ce kaléidoscope. Le souvenir a refusé de vieillir. Il n'est donc pas étonnant

que le narrateur doute de ce qu'il voit, refusant tout autant les aspérités douloureuses du réel que les illusions de la mémoire. Geoffroy doit gérer une évidence, « Elle n'est plus jeune », et tenter d'en intégrer l'affect. Pour moins souffrir, le regard intérieur se détourne de « la mémoire », essaie de faire table rase du passé « avec l'oubli », pour pouvoir murmurer « encore », en guise de piètre consolation. « Voilà la différence : autrefois je n'aurais jamais pensé encore. »

Références

- Jean-Luc Dejean, *Le théâtre français depuis 1945*, Nathan, coll. "Université", 1987.
- Madelaine Borgomano, Élisabeth Ravoux Rallo : *La littérature française du XXe siècle : 1. Le roman et la nouvelle*, Armand Colin, 1995.
- Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Dunod, 1998.
- Dominique Rabaté, *Le roman français depuis 1900*, PUF, "Que sais-je?", 1998.

Table des matières

- Marcel Proust (1871-1922), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), 2^e partie p. 3
- *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux p. 9
- Albert Camus (1913-1960), à propos de *La Chute* - Le titre p. 30
- Albert Camus "*La Peste*"(1947) p. 34
- Le Clézio, *Désert* p. 48
- Marcel Pagnol (1895-1974) "*Topaze*" (1928) p. 60
- "Liberté", Poésie et Vérité, 1942 - Paul Eluard p. 78
- Nathalie Sarraute (1900-1999), *Enfance* (1983), p. 93
- Étude d'un extrait du roman *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac p. 101
- Étude du roman *Thérèse Desqueyroux* (1927) p. 104
- Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), *Voyage au bout de la nuit* (1932) p.120
- *Antigone* de Jean Anouilh p. 128

- *Blanche ou l'oubli*, un roman de Louis Aragon p. 149
- Références p. 161