

Textes du XXe siècle

**Préparé par
Prof./ Alaaedin Baheiedin Alaaedin
Professeur à la Faculté des Lettres
Université du Sud de la Vallée
2023**

بيانات الكتاب

الكلية: التربية

القسم: اللغة الفرنسية

الفرقة: الرابعة فرنسي

التخصص: الأدب الفرنسي

عدد الصفحات: 160

الفصل الدراسي الثاني

المؤلف: أ.د. علاء الدين بهي الدين

Tables des matières

<u>Premier Texte: Les Mots de J.-Paul Sartre</u>	7
1- Variations autour d'un titre.....	8
2- Composition et chronologie.....	10
3- Les personnages.....	13
a) Poulou.....	13
b) Sartre.....	15
c) La mère.....	17
d) Le père.....	18
e) Le grand-père.....	19
f) Les figurants.....	20
4- Le genre.....	23
a) Pourquoi une autobiographie?.....	23
b) Un cheminement vers l'autobiographie.....	25
c) Les dangers de l'autobiographie.....	27
d) La charge de vérité.....	29
5- Sartre et la littérature.....	32
a) Un rapport ambigu au livre.....	32
b) L'usage de la littérature.....	34
c) Quel écrivain être?.....	39
d) Ecrire, un refus de vivre.....	42
e) L'écrivain-chevalier.....	44
f) L'écrivain-martyr.....	45
<u>Deuxième Texte: Alcools d'Apollinaire</u>	47
I- " <i>Le Pont Mirabeau</i> ".....	48
Introduction.....	50
1- Un poème élégiaque.....	51
a) L'expression du temps qui passe.....	51

b) Comparaison et images: le souvenir des amours morts.....	53
c) Une image symbolique de la permanence de l'Être.....	54
2- Un poème musical.....	57
a) Le refrain et les répétitions.....	57
c) La structure rythmique.....	59
c) Le jeu des sonorités.....	61
Conclusion.....	63
II- " <i>La Chanson du Mal-Aisé</i> "	64
Introduction.....	66
1- Présentation des personnages.....	68
a) Les deux protagonistes et les deux personnages rencontrés.....	68
b) Les réactions du Mal-Aimé.....	69
c) Ressemblance physique.....	70
2- Le ton et le décor: De rêve au cauchemar.....	72
a) L'univers poétique de l'apparition: la première rencontre.....	72
b) L'univers irréel des affirmations: le monologue intérieur.....	74
c) L'univers présurréaliste des personnifications: la deuxième rencontre.....	75
3- L'expression du lyrisme: Tradition et invention.....	77
a) Les vers.....	77
b) Images et thèmes.....	78
c) Structure: la juxtaposition.....	79
Conclusion.....	81
III- " <i>Marie</i> ".....	82
Introduction.....	84

1- Structure du poème.....	86
a) Rupture, naissance, évolution.....	86
b) Une composition en boucle fermée.....	87
2- La temporalité: Passage et pérennité.....	89
a) Passage du temps, passage des sentiments.....	89
b) Pérennité de la peine.....	90
3- L'art d'Apollinaire.....	92
a) L'interprétation de l'histoire individuelle et de l'histoire du monde.....	92
a) Les images.....	93
b) La musicalité.....	94
Conclusion.....	97
<u>Troisième Texte: Les Justes d'Albert Camus</u> ...	98
I- Evolution de l'écriture de la pièce.....	99
1- Les progrès du projet.....	100
a) Une double intention initiale.....	100
b) Le mûrissement des intentions.....	101
2- Les étapes de la rédaction.....	103
3- Les variantes, du manuscrit à l'édition.....	105
II- Du texte à la scène.....	108
1- Répétitions.....	109
2- Création et accueil critique.....	111
a) Contestations.....	111
b) Eloges.....	112
3- Fortune scénique.....	115
III- Une forma actuelle de la tragédie classique.....	117
1- Les Justes, pièce tragique.....	118
2- Les Justes, pièce classique.....	121
IV- Les personnages.....	123
1- Kaliayev, le héros.....	124

a) Le romantique.....	124
b) Le réaliste.....	125
2- Dora et Stepan, reflet et contrepoint du héros.....	127
a) Dora, l'âme sœur.....	127
b) Stepan, le frère ennemi.....	128
3- Les deux autres révolutionnaires.....	130
a) Boris Annenkov.....	130
b) Alexis Voinov.....	131
<u>Quatrième texte: Rhinocéros d'Eugène Ionesco</u>	133
Introduction.....	134
I- Sens de la pièce.....	137
1- Une certaine forme d'abdication.....	138
2- Une critique du nazisme.....	141
3- Contre une pensée totalitaire.....	145
4- L'engagement de Ionesco.....	147
II- Les personnages principaux.....	150
1- Bérenger.....	151
2- Jean.....	155
3- Borard.....	157
Bibliographie	159

Premier texte
Les Mots
de Jean-Paul Sartre

1- Variations autour d'un titre

Pour *Les Mots*, Sartre avait d'abord envisagé plusieurs titres (*L'Alphabet*, *Autocritique*, *Jean sans terre*), avant de se fixer finalement sur le plus simple, peut-être dans une sorte de décision d'évidence, tant la problématique du langage est central dans le livre.

Les Mots, titre ultime choisi en 1963, est un titre simple et explicite, qui n'annonce pas la dimension autobiographique d'emblée mais au contraire objective la passion de Sartre pour la littérature. Ce sont les mots qui l'ont fait devenir ce qu'il est devenu: le titre apparemment neutre, puisqu'il ne renvoie pas à Sartre, est cependant ambivalent si l'on voit le traitement qui en est fait dans le corps du texte.

Mais *Les Mots* renvoient bien sûr à la problématique fondatrice du livre éponyme, à l'erreur du jeune Sartre (Poulou) prenant les mots pour les choses. Dans la mesure où les mots valent

pour les choses dont ils sont les signes, ils se substituent à la vraie vie et donnent à celui qui fait métier de les employer l'illusion de fabriquer un autre monde.

L'écrivain est donc fatalement tenté d'adopter une vision erronée du monde en prenant l'imaginaire pour le réel: tel est ce que Sartre appelle son idéalisme qui le conduit à valoriser la fiction aux dépens de l'existence, l'idéal aux dépens du réel. La conséquence en est la dépréciation du monde, dans une sorte de tour de passe-passe plus ou moins conscient, en tout cas fréquent chez les écrivains. Les mots peuvent être rapprochés de leur quasi-homonyme "les morts" en ce sens qu'ils représentent une certaine mort du réel au profit d'un investissement démesuré dans l'imaginaire.

2- Composition et chronologie

La composition du livre s'est étalée sur dix ans, preuve que ce ne fut pas pour Sartre une entreprise facile. La disposition simple du texte en deux grandes parties (Lire et Ecrire) n'en laisse rien paraître, comme si la rédaction ne portait nulle trace des questionnements qu'un auteur ne manque pas de rencontrer lorsqu'il veut se raconter.

La première partie, "lire", allant de 1909 à 1914, raconte de l'apprentissage de la lecture puis l'endoctrinement littéraire effectué par son grand-père. La seconde partie, "Ecrire", s'étend de 1912 à 1917 et raconte les débuts littéraires de Poulou, qui se font sous le signe de la jubilation.

On constate d'une part la réduction volontaire du champ chronologique, puisque Sartre arrête son récit au moment de la guerre, alors que Poulou a douze ans, d'autre part la superposition des dates, qui confond les périodes correspondant aux deux parties au lieu de les distinguer par une séparation

stricte. Le couple "Lire-Ecrire" fonctionne de façon temporelle et causale, l'une aboutissant à l'autre selon la logique narrative classique.

Mais à cause de l'absence de datation précise des événements, notamment liée au fait que l'enfance se donne sous l'espèce d'un flux continu, l'ordre chronologique des *Mots* n'est pas aussi clair que le laisse supposer cette étendue qui saisit Poulou de quatre à douze ans. Deux époques se superposent et il n'est pas toujours facile de rapporter ce qui relève de la temporalité de l'énoncé et de l'énonciation.

Surtout, d'après le théoricien de l'autobiographie Philippe Lejeune, la chronologie trop binaire du texte masque en réalité une dimension discursive. En effet, *Les Mots* cherchent à présenter non pas une vie mais une trajectoire, c'est-à-dire une existence traversée par un sens ou plutôt une série de sens caché, auxquels Sartre donne une explication progressive et successive.

L'ordre du récit est assez complexe à décrire. Si la thèse de Philippe Lejeune est séduisante puisqu'elle en montre la logique souterraine que la composition en diptyque masque quelque peu, il faut néanmoins suivre de très près l'organisation du texte pour en appréhender toutes les subtilités.

La composition chronologique n'adopte pas une linéarité absolue et les repères internes n'apparaissent pas très clairement du fait que les événements sont fréquemment rapportés à l'énonciation: la voix de l'adulte se mêle aux épisodes vécus par l'enfant.

3- Les personnages

Les Mots, s'ils n'étaient une autobiographie, seraient "une espèce de roman" familial: le monde représenté est clos sur lui-même et se restreint à un nombre limité de personnages qui tournent tous autour du principal, l'enfant que fut Sartre, Poulou. Mais ce personnage est évidemment double, à la fois l'enfant des années 1909-1917 et le Sartre écrivain: il faut sans cesse prendre en compte que Sartre est dualisé dans ce texte puisqu'il est à la fois sujet de l'énonciation et objet de l'énoncé.

En fait, à travers l'enfant, l'autre Sartre apparaît comme voix qui raconte. L'autre protagoniste, lui, est décrit de façon monolithique: il s'agit du grand-père Schweitzer, l'éducateur, la principale cible du texte. Les autres membres de la famille seront évoqués rapidement car ils sont secondaires, étant traités comme tels par l'auteur.

a) Poulou

Nous ne faisons ici que présenter Poulou, car le personnage problématique qu'il est fera l'objet d'un développement spécial dans la partie "Axes de lecture".

Le personnage phare du texte est Sartre enfant, nommé Poulou par sa famille en signe d'affection, par ce qu'on appelle un terme hypocoristique. Alors que le langage enfantin n'est pas du tout retranscrit dans *Les Mots*.

Poulou est saisi dans une tranche historique qui va à peu près de 1909 à 1917, de l'âge de quatre ans à l'âge de douze ans. Il s'agit donc bien d'un enfant qui est décrit, bien qu'on ait parfois tendance à l'oublier au regard de ses talents précoces. Le futur intellectuel est qualifié d' "enfant sage".

Ellipse, dénégalion, on voit qu'écrire sur soi relève toujours plus ou moins d'une réinterprétation des faits. Poulou est vu dans sa progression, notamment à travers la méditation des livres: sa mère lui fait la lecture, puis il apprend à lire lui-même, puis à écrire, il entre à l'école, au collège.

Deux épisodes de confrontation à d'autres enfants marquent les étapes narratives du livre de façon antagoniste: contact problématique avec ses jeunes semblables au Luxembourg, qui clos la partie "Lire", complicité positive avec ses camarades de lycée, qui marque la coupure sociale de l'adolescent avec le complexe familial.

b) Sartre

Il est clair que toute l'énonciation étant menée par Sartre, c'est en fait une image de ce dernier que nous voyons se dessiner alors même qu'il se tourne vers l'enfant qu'il fut.

Il convient de dissocier les deux êtres, d'abord parce qu'en dépit du fait qu'ils renvoient au même individu, plus de quarante ans les séparent. Surtout, il ne s'agit plus du même individu, Sartre objectivant en fait l'enfant qu'il a été par sa méthode de "psychanalyse existentielle" appliquée à lui-même et qui nous donne des informations sur sa vision du monde d'adulte: la figure de Sartre va donc s'éclairer à partir de la vision qu'il construit de

lui-même en tant que narrateur et commentateur de son enfance.

On peut toutefois repérer les saillies dans le texte où la narration au premier degré s'interrompt pour laisser place à l'irruption au premier plan du Sartre de 1963: "Aujourd'hui, 22 avril 1963, je corrige ce manuscrit au deuxième étage d'une maison neuve".

Le paragraphe complet constitue une pause où Sartre s'auto- portraiture sous la double métaphore du "ludion et du scaphandrier" pour indiquer au lecteur sa légèreté originelle, que tempère une lourdeur liée à son statut d'intellectuel, à sa façon sérieuse d'envisager le monde et d'en chercher, comme le fait tout philosophe, une explication. On voit donc comme Sartre se perçoit, par cette métaphore aérienne et souterraine, sur le mode de la contradiction.

La figure de l'écrivain est ainsi remise à sa place, alors même que seul un écrivain reconnu peut opérer ce type d'autocritique. La contradiction est

résolue par la brillante formule de la fin: "Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui", qui postule une singularité inaliénable en même temps qu'une appartenance inévitable à la communauté.

c) La mère

La mère de Sartre, Anne-Marie Schweitzer, est un personnage à priori capital, mais relativement secondarisé par Sartre dans le récit: cela peut paraître étonnant dans la mesure où elle est la personne la plus proche de lui.

En réalité, cette relative mise à l'écart est bien la preuve du caractère fabriqué de tout récit de vie. Sartre a choisi d'orienter ce dernier d'une certaine manière, non de se conformer à un panorama exhaustif qui n'aurait aucun sens et serait voué à l'échec: la brièveté du texte est là pour indiquer cette forme de montage artificiel qu'est toute autobiographie.

Le fait de ne pas parler d'un personnage ne prouve d'ailleurs pas qu'il joue un rôle mineur dans

la vie de Sartre, au contraire. La mère est un enjeu bien plus considérable que le grand-père, mais peut-être l'essentiel est-il ailleurs: *Les Mots* sont l'histoire d'une révolte, et l'écriture de soi, dans notre perspective, un genre judiciaire dont la mère est exclue en raison du rôle bienveillant qu'elle a incarné.

Il n'en reste pas moins que la mère, personne capitale, ce n'est pas un personnage central. Elle joue un rôle indirect dans le récit. Elle est l'objet d'une vénération, déplacée à la fin du livre: "Ma mère et moi nous avons le même âge et nous ne nous quittons pas."

Par ailleurs, la mère est présentée comme un être sacrifié à l'oppression familiale, un personnage de veuve prématurée qui ne trouve pas sa place dans l'ordre parental.

d) Le père

Il est absent puisqu'il est mort, mais il n'est pas refoulé hors du texte. Sa non-présence est envahissante au début de celui-ci, comme si Sartre

avait voulu accentuer l'idée d'une perte d'origine qui fait de Sartre un être humain à part, orphelin, comme l'humanité peut-être, d'une transcendance perdue. Le père, Jean-Baptiste Sartre, est évoqué en deuxième position.

Il est à noter que la description que Sartre fait de son père succède à une déclaration liminaire provocante: "Il n'a pas de bon père, c'est la règle" et qu'elle s'effectue d'après une photographie, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un document qui fixe l'être. Le portrait, assez mordant, est surtout prétexte pour Sartre à s'interroger sur la fonction paternelle, dont il critique vertement l'aspect conformiste mais dont l'absence produit des effets antagonistes: insouciance, pour le positif, et sentiment de contingence, pour le négatif.

e) Le grand-père

Charles Schweitzer est l'autre personnage fondamental des *Mots*, en face de Poulou: nous l'analyserons plus profondément plus loin. Le grand-père maternel de Sartre est d'origine

alsacienne. Il apparaît dès la première page, il est même le premier personnage à être nommé.

Visiblement intelligent, il se fait professeur d'allemand contre la volonté paternelle, épouse une "femme de neige" incroyante, dont il a une fille, Anne-Marie, la mère de Sartre, et deux garçons (les oncles de Sartre). C'est donc un professeur qui va élever son petit-fils et souhaiter pour lui un destin similaire- d'où le culte pour la langue et la littérature française dans lequel il le fait baigner, et qu'il transfère sur la personne de son petit-fils, c'est aussi un homme aisé et un patriote qui déteste logiquement les Prussiens, comme bon nombre d'hommes de cette génération: ils sont souvent l'objet d'attaques.

Le portrait subjectif que Sartre donne de cet homme, qui fut en quelque sorte son vrai père, c'est sans doute forcé: y a-t-il eu de sa part "machiavélisme", comme Sartre l'écrit dans son livre.

f) Les figurants

Ils appartiennent au cadre familial, telle la grand-mère, Louise, l'épouse de Charles, qui n'aime guère son petit-fils tombé dans les griffes d'un mari qu'elle n'aime guère non plus: ce personnage plutôt négatif reflète la négativité de la famille, qui n'est pas, comme dans les contes de fées, un havre de paix et d'amour. Louise, écrit Sartre, "blâmait ouvertement en moi le cabotinage qu'elle n'osait reprocher à son mari." Femme soumise, qui perçoit cependant la duplicité de Poulou, elle reste en retrait, maintenue par le récit dans une zone d'ombre.

Au-delà du cercle familial, on trouve M. Simonnot, le collaborateur du grand-père, personnage insignifiant et content de lui qui donne l'occasion à Sartre d'un développement sur l'adhésion à soi que ce type d'être incarne: "C'est bien moi: je suis M. Simonnot, tout entier". Représentant le philistin à qui rien ne fait défaut, sujet rempli de lui-même, il angoisse Poulou en lui donnant, par contraste, le sentiment de sa gratuité.

Inversement, c'est au contact de ses camarades de classe, où il voit d'autres lui-même- Bercot, Bénard et surtout Paul Nizan (plus tard l'un de ses meilleurs amis)-, que l'enfant apprend sa nécessité, le fait de se sentir justifié.

4- Le genre

a) Pourquoi une autobiographie?

La question du genre est déterminante dans toute approche littéraire: le choix que fait un auteur d'utiliser un genre n'est pas innocent et, pour reprendre une formule de Sartre lui-même, on peut dire que "toute technique renvoie à une métaphysique", autrement dit que le sens d'un texte ne peut être étudié indépendamment du cadre dans lequel l'auteur a choisi de le livrer.

L'autobiographie n'est donc pas un choix de circonstance; au contraire, elle apparaît comme une forme qui s'est imposée à lui et qu'il mûrissait depuis longtemps, mais à laquelle il voulait donner un relief particulier pour relater le sens de son parcours.

Il faut tout d'abord rappeler la définition que Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie, donne du genre dans son fameux essai *Le Pacte*

autobiographique: "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait au sujet de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur l'histoire de sa personnalité".

Reste la question du pacte autobiographique, c'est-à-dire de l'affirmation d'identité entre les trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage, permise par la déclaration d'identité dont le garant est le nom propre. Elle est réalisée d'une façon particulière dans *Les Mots*, puisque le nom propre "Sartre", ne renvoie pas à Jean-Paul mais à son grand-père paternel, "le docteur Sartre".

La relation entre ce personnage et le personnage principal du livre se fait presque incidemment, Sartre retraçant sa naissance en des termes qui aboutissent au pronom personnel "moi". Ainsi le nom de Sartre est d'abord associé à un autre, son grand-père, personnage sans relief, simple porteur d'un nom qui deviendra célèbre. Sartre ne se met donc pas d'emblée en avant donc

son texte, mais préfère montrer qu'il est le produit d'une lignée, le rejeton.

Le pacte autobiographique une fois réalisé, Sartre représente à plusieurs reprises son nom propre dans la suite du texte, toujours d'une façon significative, dans une sorte de fantasme chronique où Sartre s'amuse à envisager ce qu'aurait pu être son destin futur selon différents possibles, dont une version est comique par l'autodérision qu'elle implique.

On voit donc que le pacte autobiographique qui est conclu dans *Les Mots* engage une réflexion sur la notion d'auteur en tant qu'il s'enracine dans l'expérience: il est artificiel de séparer l'homme de l'auteur, telle est l'une des leçons d'un genre qui vise à unifier l'être sans gommer les contradictions qui le traversent.

b) Un cheminement vers l'autobiographie

Sans entrer dans le détail de la complexe philosophie sartrienne, on peut cependant remarquer que, dès ses débuts, Sartre s'est intéressé à la

question du sujet: il restera toute sa vie un philosophe de la conscience. Dans un essai de 1936, *La Transcendance de l'ego*, dans lequel il postule l'absence de position privilégiée du "je", Sartre avance que celui-ci ne peut apparaître qu'à l'occasion d'un acte réflexif, qui consiste à se saisir soi-même en opérant une sorte de division de la conscience. On retrouve ce dispositif dans toute entreprise autobiographique, puisque le "je" de l'énonciation, s'il est bien le même que le "je" de l'énoncé au sens où il renvoie au même individu, n'est pas de même nature: ainsi, il faudra distinguer entre le Sartre adulte et le Sartre enfant, dessiner un partage entre l'écrivain (1954)1963 et le jeune Poulou des années précédant la Première Guerre mondiale.

Toute autobiographie étant par nature rétrospective, elle engage une dissociation des instances qui fait d'elle un genre réflexif: c'est la distance chronologique entre le présent et le passé

qui fonde la possibilité d'un regard sur le moi intérieur.

Ainsi, on le voit, l'écriture des *Mots* s'est-elle trouvée préparée par un ensemble de positions que Philippe Lejeune a qualifié d' "espace autobiographique", qui prend source chez Sartre dès ses débuts d'intellectuel et d'écrivain: alors même que l'écriture de soi pouvait sembler le plus bourgeois de tous les genres littéraires, Sartre y a vu au contraire la possibilité pour un écrivain de manifester l'expression de sa liberté. A l'exposition des forces qui l'ont fait se superpose le désir de se dégager du déterminisme auquel aucun individu n'échappe.

c) Les dangers de l'autobiographie

Le genre autobiographique comporte en effet un risque, celui de la complaisance de soi à soi. Sartre est conscient qui, dès *L'Etre et le Néant*, oppose deux façons d'envisager son moi passé: l'une, néfaste parce que fondamentalement nostalgique, repose sur l'idée "d'une étroite

solidarité avec le passé", l'autre en revanche pose le passé "pour ne plus être solidaire avec lui." Les deux visions du monde qui s'opposent là sont déterminantes parce qu'elles renvoient à une conception de l'homme qui va se trouver exprimée dans chaque type d'écriture personnelle, novatrice ou nostalgique.

C'est le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* qui est implicitement visé dans ce passage comme membre du deuxième groupe. Chateaubriand est l'anti-modèle de Sartre parce qu'il vit dans un passé qu'il idéalise de façon morbide et qu'il tâche de conformer son être à une fidélité à un moi qui est justement dépassé: pour Chateaubriand le moi n'évolue pas, il reste tel qu'en lui-même, ce qui aboutit à une conception pessimiste de l'être et de l'écrivain.

Certes, Sartre s'identifie peut-être ici au mémorialiste, lui qui dans la seconde partie du texte délimité par cette épigraphe va s'employer à montrer que son destin d'écrivain a quelque chose

de pathétique, voire d'inutile; il n'en reste pas moins que l'écriture autobiographique telle que l'entend l'auteur des Mots est à l'opposé de celle de Chateaubriand, comme on peut l'inférer de ce passage de *L'Être et le Néant*: "Le passé... existe seulement comme ce moi que je ne suis plus, c'est-à-dire cet être que j'ai à être comme moi que je ne suis plus."

Sartre affirme ici la nécessité du devenir du sujet contre une conception fixiste de ce dernier. A l'inverse d'une vision réactionnaire de l'existence où le moi doit obéir à des déterminismes au nom d'une fidélité à un être stable.

Ainsi Sartre va-t-il, dans Les Mots, proposer une conception de l'autobiographie étroitement corrélée à sa conception humaniste de l'homme et rejeter les tentations qui guettent tout auteur se racontent: narcissisme, individualisme, mauvaise foi, aristocratism, esthétisme, conformisme, etc.

d) La charge de vérité

On sait que l'un des deux critères pour déterminer l'appartenance d'un texte à la sphère autobiographique est l'intention de dire la vérité: le genre n'a d'intérêt que si l'auteur s'engage à lever le voile sur les aspects de sa vie qui restent cachés aux autres, pour des raisons généralement liées à la bienséance, mais aussi à lui-même, en raison du refoulement qui le détourne de cet objectif.

Cette déclaration d'intention fonde l'aspect fiduciaire de l'écriture de soi, qui réclame une confiance réciproque entre l'auteur et le lecteur, celui-ci n'ayant aucun raison de soupçonner les propos de l'auteur. Même si Sartre à la différence du Rousseau des *Confessions*, ne prend pas d'engagement explicite concernant la véracité de ses dires, il est clair que toute son entreprise est située du côté de la vérité.

Il est intéressant à cet égard de relever la récurrence des expressions liées à la vérité ou, a contrario, à la thématique du masque et de la comédie, dénoncée par l'auteur, comme dans ce

portrait du grand-père: "A la vérité", il forçait un peu sur le sublime."

La vérité est bien sûr subjective, c'est celle de Sartre; mais elle opère dans le texte un rôle décisif puisque l'entreprise des *Mots* consiste précisément à rétablir la vérité sur son enfance, enfance aliénée par les fausses valeurs bourgeoises, mais aussi à dénoncer le mensonge propre à la fétichisation de la littérature.

5- Sartre et la littérature

L'un des centres d'intérêt majeurs des Mots est de voir quelle représentation Sartre se fait de lui en écrivain, en futur écrivain, mais aussi de comprendre quelle est sa conception de la littérature. Le texte, très habilement, mêle de façon indissociable le destin personnel d'un homme devenu écrivain par "mandat" et une réflexion brillante sur la littérature.

a) Un rapport ambigu au livre

L'objet-livre joue un rôle capital dans *Les Mots*, puisque c'est par lui que Sartre découvre la lecture, et, partant, la littérature. Petit-fils de professeur, qui possède forcément un grand nombre de volumes dans sa bibliothèque, le jeune Poulou va apprendre le monde à travers ces rectangles de papier-carton, ces "pierres levées", ces "menhirs".

*** *Apologie du livre***

Au départ, il y a une évidence passion pour les livres, sans laquelle Poulou ne serait évidemment

pas devenu Sartre. La fameuse déclaration: "J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute: au milieu des livres" donne le ton. La bibliothèque du grand-père est l'objet d'une description , où le vocabulaire religieux abonde: "sanctuaire", "cérémonie", "officiant". Formé dans un univers intellectuel qui sanctifie la culture, il était normal que Sartre devienne lui-même un intellectuel, choix que sa parentèle avait fait pour lui sans deviner qu'il allait le réaliser au-delà de leurs espérances.

L'apologie du livre se développe en raison de la stimulation qu'il apporte à l'imagination de l'enfant: "j'allais rejoindre la vie, la folie dans les livres". L'expression, double, antithétique, laisse déjà entendre que la littérature est un monde parallèle auquel le jeune enfant ne comprend pas tout, mais qui lui fait entrevoir une réalité différente, comportant des règles qui ne coïncident pas nécessairement avec celles de la vraie vie.

*** *Morbidité ou délicatesse***

Il n'en reste pas moins qu'une autre image du livre se fait jour dans *Les Mots*, beaucoup plus sombre parce qu'elle dénonce le caractère fétichiste lié à cet objet. La bibliothèque du grand-père regorge de livres, mais les images qu'emploie Sartre pour les évoquer sont assez péjoratives.

Les livres du grand-père, par métonymie, renvoient au monde vieillot et étouffant du savoir bourgeois. Quant aux phrases qu'ils renferment, elles sont assimilées à des "mille-pattes", l'activité d'écriture s'épanouissent, elle, dans une isotopie du crime: "ces lignes noires, striées de sang". On a déjà vu l'assimilation des mots aux "reîtres", soldats stipendiés. Peut-être serait-il bon de rappeler combien la mort rôde autour des mots en ce sens qu'ils égarent celui qui en use mal, sur une route trompeuse. Le culte religieux se retourne alors en sacralisation morbide.

b) L'usage de la littérature

Si la vérité d'une activité réside dans son usage et non dans sa nature, la littérature n'échappe

pas à l'alternative: elle renvoie autant à une libération qu'à une aliénation du sujet.

*** *Constitution de l'identité***

Sartre, très clairement, revient à plusieurs reprises sur le rôle constitutif qu'à joué la littérature pour son identité: "Je suis né de l'écriture" dit-il, "C'est ce qui m'a fait". Conformément à la théorie rhétorique de la *memoria* qui considère le rôle structurant des textes lus pour la création d'un nouveau texte qui en procède, l'homme-livre qu'est devenu Sartre rend grâce à la couche de mémoire créée en lui par ses lectures qui ont du reste façonné son caractère: d'après ses dires, son optimisme serait né de ces lectures de jeunesse.

Cette identité ne doit pas se comprendre comme une et indivisible, au contraire. La littérature permet à l'écrivain existentialiste d'être à la fois soi-même et un autre, c'est-à-dire, en conformité avec la philosophie sartrienne, de se décoller de soi pour s'ouvrir à l'altérité: il ne faut

pas adhérer à soi mais au contraire pouvoir se remettre en cause.

Le livre permet une extension d'être, une relation ludique à l'existence dont Sartre donne un exemple non sans une certaine et amusante mauvaise foi en se présentant comme un lecteur au goûts simples.

* *Aliénation*

Pour autant, la littérature mal comprise, mal employée, est risque d'aliénation, mot typiquement sartrien. C'est évidemment lorsque l'on tient "les mots pour la quintessence des choses" que le risque de confusion entre le réel et l'imaginaire est le plus vif, source d'erreurs d'interprétation concernant le sens de l'existence.

Tel est ce que Sartre dénonce sous le terme philosophique d' "idéalisme", attitude qui consiste à ramener le monde à la pensée et à faire une place excessive aux idées, à valoriser l'idéal par rapport au réel. Cet idéalisme qui fait croire à Poulou que les mots sont des choses et que les livres sont

supérieurs à la vie s'incarne dans la figure prédestinée du clerc, dont il serait la version moderne et qu'il prend pour cible.

Les Mots relatent bien l'histoire d'une aliénation programmée, celle de l'enfant Poulou que l'on destine à la caricature. Le grand-père ayant "gardé le Divin pour le verser dans la Culture" transforme celle-ci en nouvelle religion pour laquelle il faut des missionnaires: Poulou, dressé comme un singe savant à se cultiver pour la galerie, est finalement encouragé à devenir un faux écrivain, un être aliéné au langage et aux représentations nécessairement illusoires du monde.

La distinction que Sartre opère entre son admiration feinte pour Corneille et sa détestation réelle des alexandrins est éclairante: le passage où il se montre en train de faire croire à sa passion pour l'auteur du Cid est une levée des masques. Le thème du transfert du religieux dans l'écriture, lié au cabotinage de l'enfant, est décisif. Il informe toute la problématique du texte.

** Bon et mauvais usage de la littérature*

La littérature est donc une fonction qui n'a de sens que par la valeur qu'on lui donne: elle est mortifère si, comme dans la perspective de Karl Schweitzer, elle sert des fins purement scolaires et sociales. Le grand-père ne la considère du reste qu'au travers des morceaux choisis, préférant à Flaubert les extraits qu'on en peut tirer.

Les pages 53 à 55 montrent bien la réduction opérée par le professeur à un usage didactique et passéiste des textes: en effet, seuls les auteurs morts sont dignes à être pris en compte, et la vision du monde qui est corrélée à cette attitude ne saurait être qu'une vision dépassée : "Entre la première révolution russe et le premier conflit mondial..., un homme du XIXe siècle imposait à son petit-fils les idées en cours sous Louis-Philippe." Cette phrase sévère met en relief l'instrumentalisation de la littérature par un esprit réactionnaire pour lequel elle n'est acceptable que si sa force vitale est neutralisée, affadie.

Dans cette optique, l'écrivain devient simplement un rouage de la société: Sartre réfutera complètement cette conception en utilisant sa culture pour "penser systématiquement contre soi-même", en l'occurrence contre les valeurs inculquées par Charles, et inventer un nouveau type d'écrivain, intellectuel total, engagé dans son temps, qui mobilisera ses forces au service des luttes révolutionnaires.

On comprend donc à quel point la littérature a joué pour le jeune Sartre un rôle formateur autant qu'ambivalent: à la fois une raison de vivre, mais aussi une aliénation possible. Parcours semé d'embûches comportant le risque d'une récupération par la société, l'activité d'écrivain oscille entre des possibles illustrés de façon indirecte . La littérature lui offre un autre monde que le monde réel et contient des significations ambiguës qui font écho à sa nature indirecte.

c) Quel écrivain être?

Dans ce contexte, *Les Mots* ne racontent pas seulement la formation d'un écrivain; ils dessinent de façon plus ou moins explicite la nature de l'écrivain qu'est Sartre et, au-delà, le devoir-être de l'écrivain authentique: car tous les écrivains n'obéissent pas aux mêmes motivations. Le devoir d'une autobiographie est, selon Sartre, de mettre en lumière l'explication des raisons de ce choix de vie: "Le problème est là: pourquoi est-ce que j'ai préféré ce mode d'activité à tous les autres?"

** Déterminisme et liberté*

On ne choisit pas vraiment d'être écrivain, dans la mesure où l'être est le fruit d'un contexte personnel et social. La pensée de Sartre est de ce point de vue clairement reliée à la notion de "déterminisme" car *Les Mots* racontent bien l'histoire d'un embrigadement dans l'univers des Belles-Lettres.

L'auteur utilise l'expression divine de "commandement" qui sans ambiguïté. Il reprend également à Franz Kafka disait: "j'ai un mandat,

mais personne ne me l'a donné", ce qui n'est pas exact. Le fait d'écrire ne provient pas d'une intériorité inaccessible au monde faite contre le monde. L'éducation qu'il a reçue, indépendamment de sa valeur.

Au thème de la liberté, cher à Sartre de superpose celui de l'altérité, qui revient fréquemment dans le texte. Le phénomène d'altérité à soi dans le processus de création est bien décrit, lors de l'évocation des romans de jeunesse de Poulou qui fait la délicieuse expérience du dessaisissement de soi-même sans lequel il n'y a pas d'écriture possible.

L'écriture est ainsi le jeu d'une dualité, elle relève d'un déterminisme, mais ce déterminisme est combattu par l'exercice de la liberté de Sartre, qu'il propose en modèle à tous les hommes. L'authenticité d'un destin se mesure à cette exigence de liberté, que Sartre nomme "choix", qui fait qu'un homme peut choisir d'être écrivain. Ecrivain subversif qui la conteste, ou écrivain conformiste

dont la société a besoin pour se légitimer, l'écrivain véritable n'est écrivain qu'à ce prix, tel est le message envoyé au public par Les Mots à travers l'histoire personnelle d'un homme qui a repris sa destinée en toute conscience.

d) Ecrire, un refus de vivre

Mais les choses ne sont pas si simples, et l'image de l'écrivain proposée par Sartre n'est pas dénuée d'ambiguïtés, en raison du caractère spécial de l'activité d'écriture, à la fois située dans le monde et hors du monde.

*** *Un monde illusoire***

Dans la mesure où le monde créé par l'écrivain est un monde de papier, il est menacé par une inauthenticité consubstantielle où Sartre représente Poulou aux prises avec la responsabilité de l'écrivain, thème fondamental pour l'auteur de La Nausée.

D'abord, dans sa première période, purement imaginaire, Sartre montre comment Poulou trouve recours dans la production d'un monde

fantasmatique qui lui fait découvrir la toute-puissance du créateur plaçant les produits de son imagination dans des situations difficiles dont il les sort par magie. A cette force intérieure qu'il qualifie "d'idéalisme épique" répond plus loin le passage à l'acte dans l'écriture où le démiurge domine ses créatures, rendant par exemple son personnage Daisy aveugle puis lui faisant recouvrer la vue par la magie d'une gomme et d'un stylo.

Les pouvoirs de l'écrivain sont désormais puisqu'il peut faire office à la fois de créateur et de fossoyeur. L'apprentissage de la liberté et de la responsabilité est ici mis en lumière, que Sartre avait théorisé dans un article dirigé contre l'écrivain François Mauriac.

*** *Les mauvais modèles***

Être écrivain n'a pas de sens en soi parce qu'il existe plusieurs façons de l'être, que le jeune Poulou a successivement incarnés sous le regard du grand-père avant de trouver sa voie. Toutes ces postures antérieures ont en commun d'être fausses, parce

qu'elles présupposent une supériorité de l'homme de lettres sur le commun des mortels, une qualité qui amène l'écrivain à se croire membre d'une élite. Or, pour Sartre, seuls comptent le travail et la foi. Mais avant d'en arriver à cette conclusion, Poulou a essayé plusieurs costumes.

e) L'écrivain-chevalier

Une image plus sympathique, mais également contestable, est celle que Poulou se forge à travers ses lectures d'enfance, celle de l'écrivain-chevalier qui va sauver le monde et se sauver à travers sa mission.

Cette position, Sartre l'éprouve d'abord dans sa vacuité: un héros doit combattre des ennemis; or, quels peuvent être les ennemis de Poulou? En confrontant le destin tragique de certains auteurs au sein, l'imposture éclate: ce rôle n'est pas fait pour lui. En outre, le héros est une projection imaginaire qui s'accorde mal avec la réalité de l'écrivain, plus terre à terre. Tel est le sens de l'épisode de la rencontre imaginaire entre Cervantès et Pardaillan,

entre un écrivain réel et un personnage: n'étant ni l'un ni l'autre mais aspirent à le devenir, Poulou se sent coupé en deux, tiraillé par des exigences contradictoires.

f) L'écrivain-martyr

Une troisième possibilité d'offre à Poulou: passer de l'écrivain-chevalier, incapable de transformer un monde sans ennemis véritables, en écrivain-martyr qui se sacrifie pour le sauver. Ce tour de passe-passe implique une subordination de l'écrivain à sa tâche, un refuge dans une littérature qui relève alors de l'exercice de contrition et se résume dans le credo: "un seul salut: mourir à soi-même".

De fait, bien des écrivains ont sacrifié leur vie à la littérature: Proust, Kafka, ou Flaubert, la bête noire de Sartre, qui conçoit le monde comme un spectacle qu'il s'agit de transformer en œuvre d'art par le culte de la forme. L'étape de l'écrivain-martyr est d'ordre religieux: "Je confondais la littérature avec la prière" et se trouve également condamnée à

la fin du texte: "La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas."

Ainsi passé de l'état de militaire à celui de clerc, Poulou croit se sauver et attacher l'humanité à son salut. La dimension messianique de l'écrivain, qu'on trouve chez des auteurs comme Victor Hugo, ou des consciences de leur temps, est plaisamment évoquée dans le petit dialogue avec le Saint-Esprit qui tourne en dérision le caractère laborieux mais prétendument élu de cette espèce d'écrivain proche du saint, dont Sartre a tout de même été l'une des incarnations les plus marquantes.

Deuxième texte
Alcools
D'Apollinaire

I- Le Pont Mirabeau

*1 Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviene
La joie venait toujours après la peine*

*5 Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure*

*Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
10 Des éternels regards l'onde si lasse*

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure*

*L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
15 Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente*

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure*

*Passent les jours et passent les semaines
20 Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure*

Introduction

Publié en février 1912 dans la revue *Les Soirées de Paris*, ce poème est inspiré par Marie Laurencin. Très épris de la jeune femme, Apollinaire a eu avec elle une liaison à partir de 1907. Mais, lassée par son caractère difficile, Marie quitte le poète, qui écrit "*Le Pont Mirabeau*" après la rupture.

En 1911, Apollinaire habitait depuis deux ans le quartier d'Auteuil, dans le XVI^e arrondissement, et aimait à emprunter le pont Mirabeau quand il rentrait chez lui à pied, venant de la rive gauche. Il était sans doute souvent en compagnie de Marie. L'image de ce pont est donc naturellement associée au souvenir des amours du poète.

Le pont a, de plus, une valeur symbolique que nous analyserons d'abord avec le caractère élégiaque du poème. La musicalité du texte sera notre seconde approche.

1- Un poème élégiaque

Poème d'amour, "*Le Pont Mirabeau*" peut être également considéré comme une élégie. Le genre de l'élégie, qui vient du mot grec signifiant "plainte", est, depuis l'Antiquité, un poème généralement court. Sa tonalité est l'expression de la tendresse, de la mélancolie, du regret, de la nostalgie. Apollinaire fait, dans *Alcools*, un grand usage du registre élégiaque. On retrouve dans ce poème deux des thèmes élégiaques les plus usuels: le temps qui passe et le souvenir des amours mortes. Un troisième thème, assez original celui-là, apparaît dans "Le Pont Mirabeau": la permanence de l'Être.

a) L'expression du temps qui passe

Très fréquent en poésie, et particulièrement dans l'élégie, le thème de la fuite du temps trouve ici une expression bien adaptée. L'écoulement de l'eau du fleuve, en effet, symbolise avec justesse la succession des heures, des jours, des années. Les deux éléments de l'image comportent les mêmes caractères: la lenteur (v. 15), la continuité

interrompue (v. 10), l'irréversibilité (v. 20-21). Autour du symbole du vers 1, "coule la Seine" (repris au vers 22), le champ lexical de la fuite du temps s'organise à partir des verbes. Ils sont tous au temps du présent, sauf "venait" (v. 4). Ce temps marque la continuité éternelle: "passe" (v. 9), "s'en va" (v. 13 et 14), "Passent" (v. 19, répété) et repris par le participe "passé" (v. 20), et surtout "s'en vont", au deuxième vers au refrain, repris quatre fois.

La symbolique de l'eau courante, signe de l'écoulement du temps, n'est pas vraiment nouvelle. Héraclite, chez les anciens Grecs, en faisant le pivot de sa philosophie. Les écrivains romantiques, Chateaubriand entre autres, l'ont beaucoup reprise. Elle est ici particulièrement expressive, malgré une très grande simplicité apparente, en raison de l'adéquation parfaite du thème, de la fluidité des vers, et du mouvement giratoire du poème, comme on le verra plus loin.

b) Comparaisons et images: le souvenir des amours morts

En établissant la comparaison entre l'eau du fleuve et l'amour, le vers 13 élargit le thème de la fuite du temps:

L'amour s'en va comme cette eau courante

Notons, au passage, que "comme", aux vers 15 et 16, n'a plus de valeur de comparaison, mais est un adverbe d'exclamation. Les vers 21 et 22, dans leur rapprochement, associent également l'amour et la Seine.

L'évocation de l'amour passé, malgré les orages vécus par les deux amants, n'a aucun caractère dramatique, ni désespéré. Elle est comme filtrée, adoucie par le souvenir:

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en souviennne

Cette interrogation (mais qui peut être aussi, dans une délicieuse ambiguïté, une exclamation en forme de soupir) se fait sur un ton de lassitude, sans agressivité. Le vers 4 rappelle aussi bien les souvenirs heureux que malheureux.

La quasi-généralisation du présent indique la continuité du souvenir, comme la continuité du courant du fleuve. Mais le souvenir évoque une histoire d'amour qui a fini, sans pouvoir jamais revenir en arrière, comme le fleuve du temps:

*Ni temps passé
Ni les amours reviennent*

La dernière comparaison entre l'eau et l'amour se place, elle aussi, sous le signe de la lassitude.

*Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse*

La belle image de l'union des amants (sur laquelle nous reviendrons plus loin) est comme assombrie par la pesanteur du temps. L'onde s'épuise d'être regardée, comme s'épuise le regard mutuel des amants, dans une liaison qui a trop duré.

c) Une image symbolique de la permanence de l'Être

Les amours sont mortes, mais le poète est toujours là pour les chanter. La continuité du fleuve, c'est aussi la continuité psychique du poète, la

permanence de son être, affirmée quatre fois dans le refrain, et terminent le poème:

Les jours s'en vont je demeure

Le symbole du pont, forme éternellement fixe au-dessus du flot continu du fleuve, est au centre du poème. L'affirmation de l'Être n'a aucun caractère triomphant; il suffit du vers 15 pour nous l'indiquer:

Comme la vie est lente

La lenteur de la vie est moins le signe de l'ennui que celui du sentiment de la permanence: le fleuve s'écoule, mais demeure éternellement. Il faut voir là l'affirmation de la continuité de la conscience et, plus généralement, de la vie.

Evitons, sur ce pont, la tentation de l'interpréter les vers 15 et 16 comme un appel à d'autres amours, ce qui serait banal, voire vulgaire. Il est plus juste d'évoquer la santé physique et psychique de l'homme qui, au milieu d'une chanson d'amour mélancolique, s'exclame, de si énergique façon:

Et comme l'Espérance est violente

La permanence de l'Être, c'est aussi celle de la poésie, qui s'inscrit dans l'éternel. C'est ainsi que le passage de l'image symbolique du pont à celle du "pont de nos bras", évoqué à la strophe 2, a pour fonction de pérenniser l'amour passé. Cette opération est possible par la valeur magique du vers. Ce qui est dit par le poète est fait ("poète" est un mot issu de la racine grecque du verbe "faire"). Et en réalité, aucun lecteur d'*Alcools* ne pourra s'empêcher, s'il traverse le pont Mirabeau, de penser à ce poème. Le "face à face" (v. 7) de Guillaume et de Marie est fixé pour l'éternité.

2- Un poème musical

"Le Pont Mirabeau" est une chanson, pleine de musique. Cette musicalité du poème se traduit d'abord par la présence d'un refrain, et de nombreux éléments répétitifs. La structure rythmique du poème contribue également à la musicalité, renforcée enfin par le jeu des sonorités et des rimes.

a) Le refrain et les répétitions

On a vu plus haut, à propos de la litanie, que le caractère incantatoire de la poésie était souvent obtenu par des effets de répétition. Le procédé se retrouve ici avec la présence d'un refrain répété quatre fois, qui expose avec une force lancinante le thème majeur de la permanence. Les subjonctifs répétés, "vienne" et "sonne", redoublent, à chaque fois, la reprise. Notons au passage que leur valeur est équivoque: soit un souhait ("Vienne la nuit" = puisse la nuit venir), soit une concession (= même si la nuit vient).

Le refrain, dans sa répétition, traduit aussi l'idée de la marche successive et inéluctable des

jours ("Les jours s'en vont"). Enfin, il rattache "*Le Pont Mirabeau*" au genre de la chanson, genre lyrique, c'est-à-dire musical (la lyre est l'instrument symbolique du poète).

Le caractère cyclique, presque rotatif, du retour du refrain est confirmé, dans le texte, par de nombreuses répétitions. La principale est celle du premier vers du premier "couplet", qui devient dernier vers du dernier couplet. A l'évidence, c'est ici une structure en boucle fermée, chère à Apollinaire voire la "circularité". Mais la circularité est aussi le signe de l'éternel recommencement des jours et des semaines. Cet éternel retour est également exprimé par la répétition au vers 19 (appuyée ensuite par la reprise "ni"... "ni"):

Passent les jours et passent les semaines

Les autres répétitions du texte ont une valeur essentiellement musicale, nuancée d'insistance, et en forme d'écho, comme aux vers 13 et 14:

*L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va*

La même strophe reprend le principe de la répétition avec le redoublement de l'exclamation: "comme... comme". Remarquons enfin, au vers 7, le tour de force d'une double répétition dans un décasyllabe:

Les mains dans les mains restons face à face

Une bonne part du charme de ce texte tient dans ces séries de reprises ronronnantes. Le moteur de la poésie, ici, "tourne" bien.

b) La structure rythmique

Nous analyserons essentiellement les rythmes de la première strophe, les trois autres étant identiques, dans leur forme, à la première.

Le premier et le dernier des quatre vers de la strophe sont des décasyllabes, encadrant deux vers respectivement de quatre et six syllabes (10 + 4 + 6 + 10). Une première version manuscrite du poème, datant d'avant la suppression de la ponctuation, montre qu'Apollinaire avait d'abord songé à une strophe de trois décasyllabes (10 + 10 + 10):

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours, faut-il qu'il m'en souviennne*

La joie venait toujours après la peine

La version définitive témoigne d'un net progrès. Sur le plan purement rythmique, en effet, le découpage en deux vers (4 + 6) du deuxième décasyllabe primitif développe une séquence 4 + 6 + 10. Cette séquence est plus riche, par la suite de plages rythmiques en progression quantitative, en augmentation de volume sonore, en succession de rebonds de plus en plus larges, comme un triple saut.

Un premier effet de cette modification est donc l'accroissement du souffle, de la respiration rythmique. Cet effet est particulièrement sensible à la strophe 3, en parfait d'accord avec le sens des vers:

*L'amour s'en va (...)
Comme la vie est lente
Et comme l'espérance est violente*

Une deuxième conséquence se remarque dans la fluidité des vers. La strophe 2 est, à cet égard, caractéristique:

*Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse*

Les enjambements obtenus par le système 4 + 6 + 10, ainsi que l'inversion du sujet "onde", obligent à une diction continue des trois vers, formant au total vingt syllabe. Le procédé rythmique est évidemment à mettre en parallèle avec la continuité du flot du fleuve.

Un dernier effet consiste en la production d'ambiguïtés poétiques. Ainsi, à la strophe 1, le mot "amours" peut être, grammaticalement:

- soit le sujet partiel de "coule" (accord du verbe à la latine, avec le sujet le plus rapproché);
- soit complément d'objet indirect anticipé de "souviennne", repris par "en".

Suivant qu'on lit les vers: 1 et 2, puis 3, ou bien 1, puis 2 et 3, le sens est savoureusement différent. L'équivoque, ici, est source de poésie.

c) Le jeu des sonorités

La musique du poème est due également à un assemblage de sonorités particulièrement travaillé. Nous avons déjà noté le phénomène d'écho ("L'amour s'en va") pour la strophe 3. La strophe 1

est, à cet égard, exemplaire, pour le son "ou", repris six fois. Il en va de même avec la strophe 4: trois reprises du son "as". La deuxième strophe alterne les reprises des sonorités "a" et "on":

*Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse*

Dans la strophe 3, l'eau courante est suggérée, à six reprises, par la répétition, de la consonne liquide "l".

La disposition des rimes féminines identiques dans trois vers de chaque strophe est aussi très harmonieuse. Deux strophes présentent, de plus, des rimes internes: la troisième ("s'en va" deux fois), et la quatrième ("jours" et "amours"). Notons, pour finir, l'admirable astuce de l'inversion des sonorités avant les rimes des vers 15 et 16:

*Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente*

Cette disposition est mise en valeur par la diérèse (dissociation des deux éléments de la diphtongue "io" en "i-o"), obligatoire pour obtenir un décasyllabe.

Conclusion

Ce poème se situe dans la tradition élégiaque romantique. On trouve la même thématique du souvenir amoureux, rendu mélancolique par le temps passé, dans "Tristesse d'Olympio" de Hugo, "Le Lac" de Lamartine et "Souvenir" de Musset.

Mais l'écriture poétique moderne (l'absence de ponctuation, les ambiguïtés, par exemple) rend le texte original et unique. Enfin, le fait que Marie ne soit pas nommée, et la profonde humanité de la plainte lyrique, assurent au poème une portée universelle.

II- La Chanson du Mal-Aimé

*Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte*

*Je suivis ce mauvais garçon
Qui sifflotait mains dans les poches
Nous semblions entre les maisons
Onde ouverte de la mer Rouge
Lui les Hébreux moi Pharaon*

*Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée
Je suis le souverain d'Egypte
Sa sœur-épouse son armée
Si tu n'est pas l'amour unique*

*Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades
Une femme lui ressemblant*

*C'était son regard d'inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d'une taverne
Au moment où je reconnus
La fausseté de l'amour même*

Introduction

En 1901, Guillaume Apollinaire est engagé comme précepteur d'une jeune fille de la noblesse allemande, vivant en Rhénanie. Là, il tombe amoureux d'Annie Playson, la gouvernante anglaise. Celle-ci répond d'abord à son amour, mais elle prend peur ensuite devant la violence de la passion du jeune homme; elle reprend donc sa parole et entre dans son pays. Pourtant, à deux reprises, Guillaume la poursuit jusqu'à Londres, en novembre 1903, puis en mai 1904. Ces voyages seront vains.

Le titre de "*La Chanson du Mal-Aimé*" présente d'emblée un néologisme, le "Mal-Aimé", mot créé par l'auteur sur modèle de "bien-aimé" et s'opposant à lui. Le "Mal-Aimé" est le seul nom donné ici au protagoniste.

Le poème commence par un récit à la première personne, utilisant le passé simple et l'imparfait. Un soir, dans le brouillard, à Londres, le Mal-Aimé croit voir venir à sa rencontre la femme qu'il aime. Mais il rectifie son erreur: il ne s'agit que

d'un voyou qui lui lance un regard méprisant et s'en va. Pourtant, le Mal-Aimé se lance en vain à sa poursuite, tout en affirmant la persistance de l'amour qu'il éprouve pour cette femme (monologue intérieur de la strophe 3).

Il fait alors une deuxième rencontre, celle d'une femme saoule au regard dur. Elle ressemble à celle qu'il aime, mais on dirait aussi une prostituée. Il prend alors conscience de "La fausseté de l'amour", sentiment qui promet ce qu'il ne peut tenir.

1- Présentation des personnages

a) Les deux protagonistes et les deux personnages rencontrés

Comme dans toutes histoire d'amour, il y a ici deux personnages principaux. L'homme est celui qui dit "je". Il n'a de nom que dans le titre (le "Mal-Aimé"). C'est lui qui raconte l'histoire et qui l'a vécue dans un passé indéterminé. La femme, qui fut "bien-aimée", n'est pas davantage nommée. Elle apparaît d'abord comme "tu" dans le discours du Mal-Aimé (monologue intérieur de la strophe 3 qui, en fait, s'adresse à elle). Elle est ensuite désignée par le pronom de la troisième personne, "lui", dans la reprise du récit ("Une femme lui ressemblant"). Son identité ne peut faire de doute puisqu'elle est "l'amour unique". Mais elle n'apparaît pas directement dans l'épisode raconté.

En revanche, les deux personnages rencontrés, le voyou et la femme saoule, l'évoquent par la ressemblance explicite:

Un voyou qui ressemblait à

Mon amour... (v. 2-3)

Une femme lui ressemblant (v. 20)

Cette ressemblance est particulièrement forte lors de la première rencontre. En effet, le vers 3:

Mon amour vint à ma rencontre

Le vers peut se lire de manière autonome, sans tenir compte du lien syntaxique qu'il a avec le vers précédent.

On note le caractère déplaisant des deux personnages rencontrés. Le voyou, la femme saoule appartiennent, par tradition, à la grande ville corrompue dans les romans du XIX^e siècle (ceux de Balzac, ceux de Zola). Par ailleurs, leur attitude ou leur apparence témoignent de leur mépris ou de leur corruption: le regard du mauvais garçon contraint le Mal-Aimé à "baisser les yeux de honte". Quant à la femme au "regard d'inhumaine", une "caricature" abîme "son cou nu"; telle une prostituée, elle "sort... saoule d'une taverne".

b) Les réactions du Mal-Aimé

Pourtant, le Mal-Aimé, bien que frappé de honte, se lance obstinément à la poursuite du

mauvais garçon, comme sous l'effet d'un envoûtement magique. Et, simultanément, il affirme sa fidélité à la femme que lui rappelle ce voyou.

On voit ainsi à l'œuvre une conception relativement originale du sentiment amoureux. C'est un assujettissement (le Mal-Aimé ne peut s'empêcher de suivre le voyou) en dépit de l'humiliation éprouvée (la honte).

Néanmoins, la deuxième rencontre provoque chez le jeune homme un changement radical: il rejette l'amour. Pourquoi cela? C'est que, d'abord, la ressemblance de la femme saoule avec la femme aimée est très nette.

Ensuite, la déchéance est totale: cette femme est méprisable, son égoïsme est dégradée. Elle n'est donc pas digne de l'amour qu'il éprouve pour elle. Et, par généralisation, il condamne pour son caractère trompeur, sa "fausseté", le sentiment même de l'amour.

c) Ressemblance physique et fausseté morale

On retrouve ici, d'une certaine manière, une tradition héritée de Platon et transmise par certains poètes du Moyen Âge et du XVI^e siècle: la croyance que la beauté du visage et celle du corps ne sont que le reflet de la beauté de l'âme. Ici, à l'inverse, ce sont la dégradation physique et la dureté du regard qui révèlent la corruption de l'âme, la fausseté de celle qui fut "bien aimée". Car, en retour, elle aima mal, puisqu'elle cessa d'aimer sans raison.

On voit donc la richesse, psychologique et poétique, du recours aux personnages de rencontre. Ceux-ci sont aperçus par hasard, et regardés pour leur ressemblances physique avec la femme aimée; ils servent en fait de révélateurs des sentiments, encore inconscients, du Mal-Aimé: la honte de continuer à aimer une femme qui ne l'aime plus, l'inutilité de cet amour sans espoir, et enfin le rejet de l'amour qui ne tient pas ses promesses.

2- Le ton et le décor: De rêve au cauchemar

De la première rencontre (celle du voyou) à la deuxième (celle de la femme saoule), le ton change et le décor se modifie. Certes, la réalité temporelle (le soir), locale, météorologique (le brouillard) demeure la même. Pourtant, le poème évolue d'un registre onirique (= de rêve) à un registre presque surréaliste qui avoisine le cauchemar.

a) L'univers poétique de l'apparition: la première rencontre

Le ton poétique est donné dès le premier vers avec la "demi-brume". L'adjectif quantitatif "demi" oriente cette expression vers l'imprécision, puisque la brume n'est pas mesurable. Il est renforcé par l'ambiguïté du vers 3:

Mon amour vint à ma rencontre

Nous avons vu, que ce vers peut constituer à lui seul une phrase correcte. Enfin, l'image de la strophe 2 entraîne personnages et lecteur hors du temps et de l'espace:

*Nous semblions entre les maisons
Onde ouverte de la mer Rouge*

Lui les Hébreux moi Pharaon

L'épisode renvoie à l'Ancien Testament qui relate l'exode des Hébreux hors d'Egypte, talonnés par le Pharaon, souverain de ce pays. Pour protéger le peuple élu (les Hébreux), Dieu fendit la mer Rouge "et les enfants d'Israël s'engagèrent dans le lit asséché de la mer, avec une muraille d'eau à leur droite et à leur gauche".

Se comparer à Pharaon poursuivant les Hébreux revient, pour le Mal-Aimé, à exprimer l'acharnement de sa poursuite et son caractère dérisoire: car les Hébreux, avec l'appui de Dieu, échappèrent au souverain d'Egypte. Mais la similitude existe aussi au niveau du décor: les murs verticaux des maisons évoquent les murailles d'eau de la Bible, tandis que leur couleur (la brique rouge) appelle le nom de la mer Rouge.

Pourtant, le rappel de l'histoire biblique, qui commence au niveau rationnel comme une comparaison entre les personnages, se transforme, comme dans un rêve, en une véritable métaphore:

les maisons sont l' "Onde ouverte". Ainsi, Apollinaire recule-t-il les limites du temps et celles de l'espace, tout en métamorphosant la matière, à la fois liquide et solide: "ces vagues de briques"

b) L'univers irréel des affirmations: le monologue intérieur

Dans la strophe 3 de monologue intérieur, le Mal-Aimé affirme son amour et sa fidélité. Mais pour donner plus de force à ses paroles, il a recours, comme dans les jeux d'enfants, à des affirmations impossibles et données comme telles:

*Que tombes...
Si tu ne fus pas...
Je suis...
Si tu n'es pas...*

Or ces affirmations impossibles reprennent, et développent dans l'hyperbole (l'exagération), les termes de la comparaison précédente: "Je suis le souverain d'Egypte" (v. 13) (impossibilité d'époque et de rang social), "Sa sœur-épouse" (v. 14) (impossibilité de sexe), "son armée" (v. 14) (impossibilité de nombre). De même, il apparaît impossible que tombent "ces vagues de briques" (v.

11), que l'on y voie les maisons londoniennes ou les murailles d'eau bibliques.

En revanche, l'alliance de mots "ces vagues de briques" reprend la métaphore de la strophe précédente et, comme elle, appartient au registre onirique.

c) L'univers présurréaliste des personnifications: la deuxième rencontre

Quand le récit reprend à la strophe 4, le décor reste le même, mais le ton change. On retrouve les "façades" (v. 17 et 19) de brique qu'illuminent les "feux" (v. 17) des becs de gaz diffusant une lumière rougeâtre dans le "brouillard" (v. 18).

Mais le poète pose une équivalence (un rapport métaphorique) entre les "feux" (v. 17) des façades et les "Plaies" (v. 18) du brouillard, également rouge. Ce faisant, il personnifie la rue qui "brûle" (v. 16) (de brûlures), le brouillard (sanguinolent" (v. 18) (à cause de ses "plaies") et les façades qui se "se lamentent" (v. 19) (à cause des brûlures).

Animés (personnifiés), les éléments du décor participent de la déchéance de la femme saoule dont ils préparent l'apparition. Ils participent aussi de la douleur du Mal-Aimé qui leur prête des sentiments qu'il n'exprime pas lui-même. A cet égard, l'hallucination fonctionne comme un mauvais rêve; elle prépare à la prise de conscience sur laquelle s'achèvent ces strophes: celle de "La fausseté de l'amour" (v. 25).

3- L'expression du lyrisme: Tradition et invention

Qui dit lyrisme dit musique (venant de "lyre"): ce poème s'intitule "Chanson". Qui dit lyrisme dit aussi l'expression des sentiments personnels: "La Chanson" est un poème d'amour. Pourtant, Apollinaire y renouvelle sensiblement la tradition dont il se réclame, au triple plan du vers, des thèmes et des images, et enfin de la structure.

a) Les vers

Le poème est écrit en vers réguliers, de huit syllabes. L'octosyllabe est le plus ancien vers français (attesté dès la fin du Xe siècle et employé, sur le mode lyrique, par Villon, Corneille, Verlaine).

Ici, il donne une fluidité particulière à la phrase qui tient généralement toute la strophe, et parfois deux strophes 4 et 5. Cette fluidité est renforcée par l'absence de ponctuation qui accélère la lecture et favorise l'ambiguïté: nous avons vu comment, dans la strophe 1, elle se combine au rejet

pour produire un effet de sens nouveau et reproduire la méprise.

Enfin, le poète, qui respecte très rigoureusement le compte de syllabes, fait preuves d'une grande liberté avec la rime. Il lui préfère souvent un système approximatif d'assonances (répétition de voyelles) et d'allitérations (répétition de consonnes): *-ondre/- ontre/- onte* (v. 1, 3 et 5), *-aine/ -erne/ -ême* (v. 21, 23 et 25). Celles-ci jouent simultanément sur le double registre de la ressemblance et de la dissemblance, créant un effet musical subtil.

b) Images et thèmes

Si "*La Chanson du Mal-Aimé*" est un poème sur l'amour, la manière dont ce sentiment est traité est très neuve. Au tout début du XXe siècle, la puissance dégradante de l'amour est un thème littéraire inhabituel; les figures de prostituées et de mauvais garçons sont des personnages nouveaux dans la poésie lyrique. Tout aussi surprenant est leur rôle d'intermédiaires entre la femme aimée et le

héros-narrateur: ils facilitent la prise de conscience, par ce dernier, d'un sentiment encore inconscient (la condamnation de l'amour).

De même, la projection, sur les éléments du décor urbain, des sentiments qui se font lentement jour à la conscience du Mal-Aimé, est novatrice, le décor servant de révélateur (au sens photographique du terme) aux émotions latentes du personnage.

c) Structure: la juxtaposition

La juxtaposition des tons, des points de vue, des sentiments est un élément de modernité incontestable du poème; c'est aussi un élément fondamental de la personnalité du Mal-Aimé. Car ce dernier passe abruptement de l'affirmation de l'amour à sa condamnation. 'La Chanson' juxtapose le monologue intérieur du récit, puis le récit au monologue intérieur; la femme aimée est tantôt "toi" (str. 3) et tantôt "lui" (str. 4); l'Egypte de Pharaon appartient tantôt à la réalité présente (Londres, dont elle est la métaphore), tantôt à l'univers irréel des affirmations impossibles. En ce

sens, la juxtaposition s'apparente à l'esthétique cubiste qui est en train de renouveler la vision des peintres (et dont Apollinaire va se faire le défenseur). Mais, coïncidant avec l'évolution psychique du Mal-Aimé, elle ne paraît jamais gratuite, puisqu'elle procède d'une nécessité interne au personnage.

Conclusion

Dans "*La Chanson du Mal-Aimé*", qui est peut-être le poème le plus mélodieux d'Alcools, Apollinaire réconcilie la *tradition* et l'*invention*. Ces cinq strophes, qui en constituent l'ouverture, y jouent un rôle important; en effet, l'épisode qu'elles présentent est le point de départ d'une longue réminiscence et d'une crise violente où la fin de l'amour prend les dimensions d'une fin du monde.

Mais elles sont intéressantes à un autre point de vue: elles mettent complètement en œuvre ce mode de fonctionnement particulier, par contradictions et par juxtapositions, qui est si caractéristique du poème. En ce sens, on peut parler de leur valeur emblématique.

3- Marie

*Vous y dansiez petite fille
Y danserez-vous mère-grand
C'est la maclotte qui sautille
Toutes les cloches sonneront
Quand donc reviendrez-vous Marie*

*Les masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu'elle semble venir des cieux
Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux*

*Les brebis s'en vont dans la neige
Flocons de laine et ceux d'argent
Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encore que sais-je*

*Sais-je où s'en iront tes cheveux
Crépus comme mer qui moutonne
Sais-je où s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux*

*Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras
Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas
Quand donc finira la semaine*

Introduction

Comme "*Le Pont Mirabeau*", "*Marie*" (écrit en 1912) est un poème de fin d'amour, inspiré par la rupture d'Apollinaire avec la jeune peintre Marie Laurencin. Mais le poète y mêle, dans les deux premières strophes, des réminiscences d'un amour de jeunesse éprouvé pour une autre Marie, à Stavelot en Belgique, alors qu'il avait dix-neuf ans.

Nous nous attacherons d'abord à la structure du poème: l'étude de la succession des strophes montre que l'évocation de l'histoire d'amour commence par la rupture; puis elle remonte jusqu'à sa naissance pour suivre ensuite son évolution jusqu'à sa fin. On a ainsi une composition en boucle refermée qui unit étroitement la fin et le début.

La temporalité constituera le deuxième acte de notre lecture. Nous verrons que tel "*Le Pont Mirabeau*", mais aussi tel "*Mai*" (poème rhénan écrit en 1901-1902), "*Marie*" traite du passage du temps et du passage des sentiments; nous étudierons

également ce qui s'oppose à ce passage, la pérennité (= l'éternité) de la peine.

Enfin, nous examinerons la vision de l'écriture apollinairiennes dans leur spécificité: l'interpénétration de l'histoire individuelle et de l'histoire du monde; le recours aux images; un grand souci de musicalité.

1- Structure du poème

a) Rupture, naissance, évolution

Dans ce poème, l'évocation de l'histoire d'amour commence par la fin. La première strophe s'achève sur une absence, celle de la femme aimée, Marie (dont le nom donne au poème son titre, mêlant ainsi ses deux inspiratrices). Mais cette absence n'est pas dite, elle n'est que suggérée par l'interrogation, abrupte et angoissée du jeune homme: "Quand don reviendrez-vous Marie" (v. 5).

La deuxième strophe évoque, pour sa part, les débuts de l'amour, lors d'un banal masqué. C'est un amour délibéré ("Oui je veux vous aimer", v. 9); il ne s'engage pas à fond "'mais vous aimer à peine", v. 9); il se savoure comme une friandise ("Et mon mal est délicieux", v. 10).

La troisième et la quatrième strophe marquent l'incertitude: celle du protagoniste (le jeune homme qui dit "je") sur ses propres sentiments ("... que n'ai-je/ Un cœur à moi ce cœur changeant/ Changeant", v. 13-15); incertitude aussi à l'égard de

la jeune femme ("Sais-je où s'en iront tes cheveux/
Et les mains" v. 18-19), incertitude enfin quant au
devenir des "aveux" (v. 20) d'amour qui, telles les
feuilles mortes, "jonchent" (v. 20) l'automne.

Enfin, la cinquième strophe exprime la peine
du jeune homme: "Le fleuve est pareil à ma peine/ Il
s'écoule et ne tarit pas" (v. 23-24) et son impatience
devant l'absence de la jeune femme: "Quand don
finira la semaine" (v. 25).

b) Une composition en boucle fermée

Ce poème commence donc par la fin de
l'histoire qu'il évoque; puis il en retrace
chronologiquement les étapes, depuis la naissance
de l'amour jusqu'à la divergence des sentiments
dans le couple: la femme s'en va, l'homme la
regrette. Ainsi, l'interrogation qui clôt la première
strophe: "Quand donc reviendrez- vous Marie" (v.
5), fait logiquement suite à celle sur laquelle
s'achève le poème: "Quand donc finira la semaine"
(v. 25).

On est alors en droit de parler de composition en boucle fermée ou circularité: c'est un schéma fréquent de l'écriture apollinarienne, celui par lequel le début d'une œuvre s'articule, logiquement et chronologiquement, à son dénouement.

2- La temporalité: Passage et pérennité

a) Passage du temps, passage des sentiments

Dès ses deux premiers vers:

*Vous y dansiez petite fille
Y danserez-vous mère-grand*

Le poème s'inscrit dans le temps, c'est-à-dire dans un mouvement irréversible où tout passe. Apollinaire y évoque deux moments éloignés de la vie de Marie, son passé de "petite fille", son avenir lointain de "mère-grand" (= grand-mère). L'interrogation, dans la reprise du verbe ("Vous y dansiez", "Y danserez-vous"), marque dès le début l'incertitude, donc la fragilité caractérisant les entreprises et les projets humains.

La strophe 2, qui évoque un moment de parfait bonheur, est située, exceptionnellement, hors du temps, ce qui est significatif. Le poète fait revivre sous nos yeux le bal masqué et l'aveu qui appartiennent en fait au passé. L'emploi du présent accentue l'aspect intemporel de la scène, en l'absence de toute image suggérant le passage.

Au contraire, dès la strophe 3, les deux cortèges- "Les brebis s'en vont dans la neige" (v. 11), "Des soldats passent" (v. 13)- évoquent, de manière figurative, le lent cheminement qui altère les sentiments et mène l'être humain vers sa vieillesse.

De même, la double interrogation de la strophe 4 exprime le passage de l'amour et de la divergence du chemin des amants:

Sais-je où s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles des l'automne
Que jonchent aussi nos aveux

Ces vers s'inscrivent dans le cycle immuable des saisons, fondé sur le passage. L'automne y est associé implicitement à la mort: celle des feuilles, celle des caresses ("mains"), celle des "aveux" et des serments.

b) Pérennité de la peine

En revanche, la dernière strophe qui explicite le passage: "Je passais au bord de la Seine" (v. 21), exprime une idée plus complexe. C'est celle de la

pérennité des sentiments, de la peine en particulier qui, paradoxalement, passe et demeure entière: "Le fleuve est pareil à ma peine/ Il s'écoule et ne tarit pas" (v. 23-24).

Ce concept apparaît comme une hyperbole (= une exagération expressive) de celui de la permanence que l'on trouve dans "*Le Pont Mirabeau*" et dans "*Mai*". Dans un autre poème, Apollinaire, pour exprimer la pérennité de la peine, a recours à l'image des Danaïdes: selon la mythologie gréco-latine, ces jeunes femmes, condamnées à verser de l'eau dans un tonneau sans fond, expient pour l'éternité le meurtre de leurs époux.

Ici, comme à la strophe à propos de l'automne, Apollinaire inscrit le destin de l'amant (sa peine sans fin) dans un ordre universel et naturel (le cours du fleuve intarissable).

3- L'art d'Apollinaire

a) L'interprétation de l'histoire individuelle et de l'histoire du monde

Nous avons vu comment Apollinaire inscrit son histoire d'amour dans le cycle des saisons et rattache son destin d'amant à l'ordre universel de la nature. Inversement, nous allons étudier comment il enrichit l'univers relativement limité de la poésie élégiaque, en y faisant entrer le monde entier.

Il introduit d'abord la nature dans ce poème. Elle est représentée par les saisons (l'hiver: "la neige", v. 11; "l'automne", v. 19) et par les forces naturelles (la "mer", v. 17; "Le fleuve", v. 23).

Il y introduit ensuite la culture. C'est d'abord la culture populaire avec "la maclotte" (v. 3) qui est une danse populaire belge, puis avec "Les masques" et "la musique" du bal masqué (v. 6-7), issus de la tradition du carnaval. C'est ensuite une culture plus savante, avec le "livre ancien" du vers 22. Simultanément, "la maclotte" puis "la Seine" (v. 21)

connotent (= suggèrent) des lieux de culture: la Belgique, Paris.

b) Les images

Les images sont une autre façon d'enrichir l'épique. Considérons d'abord la double métaphore des vers 11-12:

*Les brebis s'en vont dans la neige
Flocons de laine et ceux d'argent*

Apollinaire y part d'une impression visuelle: celle du blanc ("Les brebis") sur un blanc ("la neige"). Dès lors, il englobe dans un même syntagme ("Flocons de... et ceux de...") la *laine* et la *neige*. L'expression "Flocons de laine" est une métaphore, puisque *Flocons* y fait image, suggérant la ressemblance de la laine à la neige (les brebis sont implicitement comparées à des flocons). En revanche, quand il évoque la neige, Apollinaire emploie le terme approprié "Flocons", relayé par "et ceux"; c'est la substitution d' "argent" à "neige" qui crée la métaphore, selon une association que l'on retrouve aussi dans "*La Chanson du Mal'Aimé*".

Aux vers 16-17:

... *tes cheveux*
Crépus comme mer qui moutonne

La comparaison dérive d'une analogie: les très petites ondulations des cheveux ("crépus") font penser aux ondulations de la mer se couvrant de vagues écumeuses ou "moutons". Par ailleurs, le cliché "mer qui moutonne" (= qui se couvre de moutons) se trouve renouvelé par la proximité des "brebis" du vers 11. Celles-ci étaient associées à un thème du passage des sentiments, comme le sont ici les cheveux comparés à la "mer qui moutonne". Notons que le portrait de Marie n'est esquissé qu'à travers les références à la nature.

c) La musicalité

La musicalité apparaît dans le rythme, les allitérations et le débordement de la phrase sur le vers.

Les premiers vers du poème imitent, par exemple, le rythme de "la maclotte qui sautille" (v. 3) selon un schéma qui répartit les accents sur la première, la quatrième, la sixième et la huitième syllabe:

Toutes les cloches sonneront

Le dernier octosyllabe, porteur de l'interrogation essentielle, paraît au contraire allongé:

Quand donc reviendrez-vous Marie

Ce qui traduit l'accablement du jeune homme esseulé. La deuxième strophe, consacrée à une fête presque onirique (= de rêve), où la musique joue un grand rôle, est marquée par une allitération s, z, i (v. 6 à 8):

*Les masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu'elle semble venir des cieux*

L'effet de douceur est renforcé par la diérèse à la rime (v. 6 et 10) qui ralentit la diction du vers, et accompagne l'allongement du vers 9: seul alexandrin dans un poème composé d'octosyllabes, et porteur du message d'amour.

Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine

Enfin, les strophes 3 et 4, consacrées au passage du temps et des sentiments, et déjà proches par les images, sont marquées par le débordement

de la phrase sur le vers et sur la strophe. La phrase déborde sur le vers:

*... et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant ... (v. 13-15)*

Puis elle déborde sur la strophe:

*... et puis encore que sais-je
Sais-je où s'en iront tes cheveux (v. 15-16).*

Cette inadéquation de la phrase et du vers assure une grande fluidité à la diction du vers; elle donne une impression de rapidité, que renforcent les répétitions ("changeant/ Changeant", "sais-je// sais-je"), comme pour suggérer aussi la rapidité des changements dans les sentiments humains.

Conclusion

Poème de fin d'amour, "Marie" est une œuvre élégiaque parqué par une tristesse diffuse émanant des thèmes abordés: le passage du temps et l'altération des sentiments humains. Poème de tradition lyrique, il utilise une strophe et un mètre semblables à ceux de "*La Chanson du Mal-Aimé*": le quintil (= cinq vers) d'octosyllabes (octo = huit"). Mais c'est aussi un poème moderne, systématisant la juxtaposition des scènes dans le temps et l'espace. Par ce trait, constitutif de son écriture, le poète Apollinaire se montre proche des peintres cubistes (Picasso, Braque) dont il est devenu l'ami et dont il défend l'esthétique, la juxtaposition d'un très grand nombre de points de vue sur la même personne (chez Picasso, la représentation d'un visage de face et de profil dans un seul portrait).

Troisième texte
Les Justes
D'Albert Camus

I- Evolution de l'écriture de la pièce

1- Les progrès du projet

La seconde volume des *Carnets* de Camus donne plusieurs indications sur l'évolution des intentions de l'écrivain à propos des *Justes*.

a) Une double intention initiale

On a vu que la conception des *Justes* se trouve intimement liée à celle de *L'Homme révolté*, mais il reste difficile de savoir si celle de la pièce a précédé celle de l'essai. Il semblerait plutôt que non, car on voit apparaître dès 1945 dans les *Carnets* le projet d'ouvrage théorique sur la révolte, alors qu'il n'y a pas de trace d'un projet concernant *Les Justes* avant juin 1947 où le nom "Kaliayev" est associé à *La Peste* et à *L'Homme révolté* comme illustration de la seconde série de l'œuvre camusienne axée sur la révolte.

Camus oppose spontanément cette attitude héroïque à celle pratiquée dans les années 1930-1940, qui présente "le meurtre par procuration. Personne ne paye". Et il ajoute: "1905 Kaliayev: le sacrifice du corps. 1930: le sacrifice de l'esprit".

Pendant l'été 1947, la conception des *Justes* se précise par une mise en place de divers éléments.

On voit donc que l'intention de Camus pour sa pièce est double: il veut à la fois aborder le problème du meurtre politique et mettre en scène l'amour, plus précisément dans ses rapports avec la politique et l'esprit révolutionnaire.

b) Le mûrissement des intentions

Malgré l'importance du thème amoureux, c'est l'intention politique qui focalise essentiellement l'attention de Camus dans l'élaboration de la pièce. Sa réflexion sur le meurtre se précise grâce à de nombreuses lectures dont témoignent les Carnets. Vers la fin de 1947, toutes ces lectures semblent se concentrer sur la violence en Russie à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Non content de nourrir sa réflexion par des lectures, l'auteur ressemble une documentation iconographique sur les figures les plus fascinantes pour lui des terroristes russes de 1905, qui se trouvent alors être surtout des femmes.

Cependant, plus sa documentation est précise, plus Camus est en proie au doute sur les valeurs de l'action révolutionnaire. Par exemple, il médite amèrement sur l'abstraction que suppose le meurtre: "Impossible, note-t-il fin 1947 dans les Carnets, de tuer un homme en chair, on tue l'autocrate. Pas le type qui s'est rasé le matin, etc., "

2- Les étapes de la rédaction

Il est difficile de définir avec certitude le moment précis où Camus a entamé la rédaction des *Justes*. Bien qu'il ait beaucoup réfléchi aux thèmes de la pièce au cours de l'année 1947, il ne semble pas commencer à l'écrire. A la fin de cette année, les terroristes russes, avant apparaître au théâtre, sont l'objet de la rédaction de l'étude intitulée *Les meurtriers délicats* parue en janvier 1948.

En tout cas, c'est aussitôt après cette publication que, dans la foulée, le dramaturge commence sa pièce, d'abord intitulée *La Corde*, car le 19 janvier il rejoint ses amis Michel et Janine Gallimard au sanatorium de Leysin en Suisse où "après avoir terminé son brouillon...", Camus entreprit d'écrire les premières scènes des *Justes*".

La rédaction semble bien progresser au cours des semaines suivantes, qui voient les trois premiers actes terminés. En effet, en mars, lors d'un séjour en Algérie, l'auteur, qui se trouvait alors chez l'écrivain Emmanuel Roblès à Bouzaréah.

Pourtant, la fin de 1948 révèle une certaine stagnation du travail. L'acte IV donne beaucoup de peine à Camus qui, insatisfait, le remaniera à deux reprises. De plus, l'échec de L'Etat de siège créé le 27 octobre l'éloigne peut-être momentanément de l'écriture dramatique. Enfin, l'aggravation de la tuberculose épuise de plus en plus l'écrivain.

3- Les variantes, du manuscrit à l'édition

A défaut d'avoir pu accéder au manuscrit des Justes, le grand camusien Roger Quilliot a consulté une version dactylographiée du texte qui selon lui doit en être assez proche. Comparée au texte édité, elle fait apparaître peu de changements, sauf pour l'acte IV.

Avant d'aborder les variantes du texte lui-même, il faut signaler celles du titre. On a vu que Camus avait d'abord intitulé sa pièce *La Corde*, certainement en raison de la pendaison qui attend les terroristes, mais il y renonça, à la fois par égard pour les comédiens, le mot "corde" étant associé au malheur dans le langage du théâtre, et par crainte de l'usage qu'eût pu faire d'un tel titre une critique malveillante. Désirant centrer sa pièce sur les personnages, il voulut alors l'intituler *Les Innocents*, mais Jean Grenier lui fit remarquer avec raison que ce nom qualifiait plus ici les neveux du grand-duc que les terroristes, et c'est ainsi que ces derniers devinrent finalement "les justes".

Dans le texte lui-même, de minimes modifications caractérisent les trois premiers actes, et elles convergent dans une même direction par différents aspects. Certaines variantes manifestent une volonté de débarrasser le texte d'emprunts trop directs faits par Camus à ses sources historiques, notamment aux souvenirs de Savinkov.

En sommes, toutes les variantes des trois premiers actes révèlent le souci de sortir la pièce d'un contexte historique précis pour lui conférer une valeur plus générale, voire intemporelle.

Enfin, l'ensemble de variantes stylistiques témoigne, comme dans les autres œuvres de Camus, d'un même effort de simplification et de brièveté: l'écrivain supprime les répétitions, atténue des effets trop faciles, cherche le mot le plus juste, nuancant par exemple d'orgueil la douleur de Stepan. Par ailleurs, il accentue le lyrisme du souvenir ou du déchirement chez Dora et Kaliayev. Ainsi, les corrections stylistiques sont tout à la fois au service

de la pureté de la langue et de la vérité des caractères.

Depuis le début de 1948, la rédaction des *Justes* s'est donc constamment affinée jusqu'à la fin de l'été 1949, à la veille des répétitions. Le texte définitif que les premiers spectateurs allaient découvrir en décembre 1949 pourra alors être édité chez Gallimard en 1950.

II- Du texte à la scène

1- Répétitions

La création scénique des Justes fut envisagée de la fin de la rédaction de l'œuvre. Pour la représentation de sa dernière pièce, Camus renoue en quelque sorte avec celle de Caligula en 1945 car il retrouve la même scène, celle du théâtre Hébertot, et le même metteur en scène, Paul Qettly.

Les relations entre l'auteur et le directeur du théâtre Hébertot furent parfois houleuses, comme l'on a déjà vu à propos du nombre d'actes que chacun d'eux souhaitait, d'autres tensions apparaissent au sujet du choix des comédiens car Camus avoue: "Chaque fois que je lui propose un nom d'acteur, celui-ci s'est mal conduit avec le Théâtre Hébertot".

Mes terroristes seront bientôt joués par des scouts ou des gitons. Cependant, au moment de la création du spectacle, Jacques Hébertot ne manquera pas de rendre hommage à celui qu'il considère comme un des auteurs favoris de son théâtre.

Plus précisément, Camus cherche à présenter le mieux possible que jouent les acteurs, aidant ces derniers non seulement par des références historiques, mais aussi par les photos des terroristes russes de 1905 qu'il avait collectés.

Cependant, il s'efforce de ne rien imposer aux comédiens, se contentant de leur suggérer une attitude ou un geste. Après avoir effectué une "lecture en mouvement" dont il s'était fait une spécialité, il leur disait: "Bougez comme bon vous semble ou asseyez-vous quand vous en éprouvez le besoin. Faites ce que le texte vous inspire", estimant ainsi que la vie d'un personnage n'est pas figée dans un texte mais que sa vérité dispose d'une certaine marge où l'invention du comédien peut se manifester.

2- Création et accueil critique

La création des *Justes* eu lieu le 15 décembre 1949. Camus manqua la couturière à cause de son état de santé et se fit raconter cette soirée au téléphone par sa belle-sœur, mais il quitta son lit pour assister à la générale dans une salle comble où il retrouva Sartre et Simone de Beauvoir. Malgré l'accueil critique très partagé qui va être évoqué, la pièce tint l'affiche du Théâtre Hébertot jusqu'à la fin du printemps 1950, totalisant sur près de six mois plus de cent représentations.

a) Contestations

Pourtant plusieurs critiques se montrent très sévères à la fois sur le contenu et l'esthétique des *Justes*. Sur le plan idéologique, on reproche parfois à Camus de se complaire dans une noirceur excessive par le choix de son sujet.

Mais ce sont plus souvent l'écriture et le ton de la pièce, jugés trop froids et rigides, qui se trouve contestés. Pour Robert Kemp du Monde, l'œuvre se traduit à "une épure de géométrie descriptive", pour

Pierre de Boisdeffre, c'est "une tragédie janséniste", aux oppositions trop tranchées"; le critique de *L'Humanité* résume sèchement: "Pièce plus que froide, glacée. Personnages fabriqués. Dialogue banal. Péripétie invraisemblable". Pour la plupart des critiques, cette froideur est liée à l'abstraction propre au théâtre d'idées: "Les créatures de Camus, sont des idées travesties en hommes." Pour justifier une telle absence de chaleur humaine, on reprochera même à Camus de n'avoir "aucune idée de l'amour", condamnation qui l'affectera d'autant plus profondément que ce sentiment devait constituer pour lui un thème essentiel de sa pièce.

A ce malaise éthique se joint souvent un malaise esthétique: la tenue, la réserve, bref le classicisme, voire pour certains l'académisme de Camus choquent à un moment où commence à percer le théâtre de Ionesco: *La Leçon* sera créée un ans après *Les Justes*.

b) Eloges

En revanche, un nombre à peu près égal de critiques vantent à la fois les qualités idéologiques et dramatiques de la pièce. Henri Gouhier, dans La Vie intellectuelle, loue "l'humanisme frémissant" de Camus et la sincérité avec laquelle il laisse paraître son attrait ou sa répulsion selon les attitudes adoptées par ses personnages. Guy Dumur, dans La Table ronde situe Camus parmi les grands moralistes tout en soulignant la beauté de son lyrisme qui "redonne au théâtre sa valeur de poème, de chant secret".

Jacques Lemarchand, dans Combat, est lui aussi sensible à la "tendresse profonde" et à la "douceur humaine" des Justes, parallèlement à leur saisissante "âpreté"; il insiste surtout sur la pureté qui apparaît "non dans la révolution, mais dans ce qui pousse un homme à devenir révolutionnaire.

La situation dramatique de la pièce est le passage de cette pureté de l'esprit à l'acte le plus éloigné qui soit de la pureté: tuer un homme". C'est peut-être en vertu d'une telle impression que la

pièce rencontra un grand succès auprès d'une certaine jeunesse.

Pour d'autres critiques, c'est essentiellement l'esthétique dramatique de la pièce qui se révèle admirable: ce qui pour certains n'était que rigidité et froideur devient pour eux la pureté et la rigueur caractéristiques des tragédies

En sommes, malgré quelques violentes attaques, la dernière pièce de Camus obtient plus que le succès d'estime qu'on mentionne souvent. La fortune scénique des *Justes* ne démentira pas cet accueil.

3- Fortune scénique

Avant même de réapparaître sur d'autres scènes, les héros de Camus revécurent sous sa pluma aussitôt après la fin des représentations. En 1950, l'écrivain publie leurs témoignages dans sa collection "Espoir" sous le titre *Tu peux tuer cet homme* avec en sous-titre *Scènes de la révolution russe*. Il s'agit de quatorze récits de meurtres politiques traduits et présentés par Lucien Feuillade et le traducteur des Mémoires de Savinkov. L'un de ces récits, écrit précisément par Savinkov, raconte à nouveau l'attentat contre le grand-duc Serge en traçant un portrait émouvant de Kaliayev et de Dora.

Au théâtre, les héros réapparaissent dès 1955 dans une mise en scène de Daniel Leveugle à la Comédie de l'Est avec François Dalou et d'autres. A cette occasion, Camus précise sa vision des *Justes* par trois remarques: d'abord, il objecte à ceux qui pourraient croire qu'il y recommande l'inaction qu'il a "seulement voulu montrer que l'action elle-même

avait des limites"; ensuite il confirme qu'il admire et qu'il aime Kaliayev et Dora; enfin il rappelle qu'il a voulu "mettre en jeu le destin humain tout entier dans ce qu'il a de simple et de grand", mission essentielle du théâtre selon lui.

Ce succès des Justes se poursuit au cours des années 1970. Pendant l'hiver 1972)1973, le Théâtre de la Région parisienne reprend la pièce pour la Maison de l Culture de Créteil dans une mise en scène de Jean Négroni. En 1974, Marcelle Tassencourt monte Les Justes au Théâtre Montansier de Versailles avant de présenter ce spectacle en tournée.

III- Une forme actuelle de la tragédie classique

1- Les Justes, pièce tragique

La dernière pièce de Camus semble parfaitement illustrer la conception qu'il avait de la tragédie, qu'il a fort bien expliquée lors d'une conférence prononcée à Athènes en 1955 sur *L'Avenir de la tragédie*.

Dans *Les Justes*, les forces en présence s'avèrent effectivement l'une de l'autre légitimes: la société a ses règles, mais les révolutionnaires s'y opposent; eux-mêmes oscillent entre "un nihilisme extrême" et "un espoir illimité", et au sein même d'entre eux, l'intransigeance de Stepan s'oppose au sens de la justice des autres membres

Ainsi, alors que "le drame idéal, comme le drame romantique, est d'abord mouvement et action, la tragédie idéale, et particulièrement la grecque, est d'abord tension puisqu'elle est l'opposition, dans un immobilité forcenée, de deux puissances, couvertes chacune des doubles masques du bien et du mal".

Cette tension caractérise bien *Les Justes* du début à la fin. L'action tragique s'amorce lorsqu'un

individu, le plus souvent par orgueil, entre en contradiction avec un ordre supérieur, soit divin, soit, comme ici, incarné dans la société, et la tragédie sera d'autant plus grande que cette révolte sera plus légitime. Une telle action ne peut alors se terminer que dans la mort ou dans la punition, mais "il est important de noter que ce qui est puni, ce n'est pas le même crime lui-même, mais l'aveuglement du héros qui a nié l'équilibre et la tension"

De plus, pour Camus, la tragédie, dans la mesure où elle met en jeu le destin humain tout entier dans ce qu'il a de simple et grand, doit également se montrer exemplaire dans son langage et son style.

De fait, sous cet angle, *Les Justes* offre une évidente impression de tenue, voire de noblesse. Tous les personnages s'expriment dans une langue soutenue, à la seule exception de Foka qui, par sa condition d'homme du peuple et de prisonnier, se permet quelques familiarités.

Toutefois, Camus a cherché à éviter la monotonie en usant alternativement d'un ton politique et d'un ton poétique. Le premier est surtout illustré par Stepan, qui s'exprime souvent par des maximes telles que: "Un révolutionnaire ne peut pas s'aimer". En revanche, le style de Kaliayev et de Dora, expression de leur ardeur juvénile et de la force de leurs sentiments, offre des images et un lyrisme caractéristiques de la poésie. Ainsi, jusque dans leur style, Kaliayev et Stepan incarnent les deux forces antagonistes typiques de la tragédie.

2- Les Justes, pièce classique

Si la tragédie que constitue *Les Justes* s'avère moderne par son thème révolutionnaire, elle peut être qualifiée de classique par son écriture. En dehors de la tenue de style qui vient d'être évoquée, le classicisme y apparaît dans le respect global de la règle des trois unités, la pureté de la structure de la pièce, et plus particulièrement dans plusieurs affinités avec le théâtre cornélien.

La règle des trois unités, si elle n'est pas respectée à la lettre, ne s'écarte guère des impératifs classiques. L'unité d'action est évidente, la question primordiale que l'on se pose étant: Kaliayev parviendra-t-il à tuer le grand-duc et à incarner ainsi l'idéal révolutionnaire? La durée de cette action excède certes vingt-quatre heures: l'acte I commence un "matin", l'acte II a lieu "le lendemain soir", l'acte III "deux jours après", l'acte IV quelques jours encore plus tard et l'acte V "une semaine après". Ais cette douzaine de jours au total apparaît d'autant plus restreinte que les cinq actes

sont courts et que les événements s'y succèdent rapidement.

Enfin, les lieux se trouvent réduits: les trois premiers actes se situent dans un même appartement des terroristes; certes l'acte IV nous conduit dans une cellule de "la Tour Pougatchev à la prison Boutirki", mais l'acte V nous ramène dans un appartement qui, s'il diffère du premier car les terroristes ont dû changer d'adresse, reste "de même style". A l'exception de l'acte IV, on peut donc considérer que le décor des *Justes* est unique, et encore les appartements et la cellule se trouvent-ils unis par une même et nécessaire atmosphère de clandestinité, qui resserre en outre les personnages autour de Kaliayev, à l'opposé de nombreux personnages et des mouvements de foule qui alourdissent *L'Etat de siège*. Une même esthétique de la sobriété se manifeste dans le respect des bienséances classiques.

IV- Les personnages

1- Kaliayev, le héros

Bien que Camus ait proclamé à plusieurs reprises son indifférence à l'égard de la psychologie, il présente dans *Les Justes* une galerie de portraits variés qui nous touchent car, précisément dépouillés de tout aspect anecdotique, ils vont directement à l'essentiel. Cette alliance de romantisme et de réalisme, marque d'un extrémisme dont seule peut-être l'âme russe est capable, constitue la clé de la complexité du personnage.

a) Le romantique

La ferveur romantique de Kaliayev, révolutionnaire à l'âme religieuse, héros de l'innocence avilie, semble issu de Bakounine. Pour cet ingénu engagé depuis peu dans l'action, la révolution est une sorte de jeu. Lors de son apparition à l'acte I, il change le signal convaincu et se révèle immédiatement un garçon charmant et rieur qui détend l'atmosphère: il s'est amusé à jouer le rôle de colporteur, à transformer les "mouchards" en "vieux amis".

Poète, comme l'appellent ses camarades, il se plaît à vivre dans l'imaginaire et, à peine entré en scène, commence à déclamer en vers: "Aux lieux tranquilles où mon cœur le souhaitait...", qui peut faire penser au poème du jeune Scipion célébrant dans *Caligula*.

Aussi cet idéaliste ne cesse-t-il de proclamer que la révolution doit être justicière et non policière. Animé par son amour pour la beauté et le bonheur, il méprise le despotisme et n'est révolutionnaire que pour servir les hommes.

b) Le réaliste

Mais, pris dans la réalité de l'action, Kaliayev ne peut rester longtemps innocent. L'amour même qu'il porte au peuple l'entraîne à devenir un meurtrier. Pour apaiser sa conscience tout en facilitant sa tâche, le héros est contraint à recourir à ce qu'il méprise le plus, l'abstraction.

lorsque Dora, à la fin de l'acte I, ose lui avouer qu'il sera peut-être intimidé par la vue du grand-duc, il répons: "Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le

despotisme". Mais, une fois en face des neveux du grand-duc, il se rend compte qu'il ne peut sacrifier ces vies au nom d'une quelconque ambition. La grande-duchesse aura beau lui apprendre que ses neveux sont plutôt antipathiques, Kaliayev ne regrettera pas son attitude: tuer des enfants l'aurait rendu coupable au sens de sa justice.

²Ainsi le romantisme révolutionnaire du héros le plonge dans un réseau de contradiction qui auront raison de sa joie de vivre. La vue des enfants dans la calèche puis la nécessité de se préparer une seconde fois à lancer la bombe sont des épreuves trop fortes pour cet être sensible.

Certes il restera ferme dans sa cellule, résistant aux diverses tentations qu'il y subira, mais ne pourra plus attendre que la mort. Sa hâte à lancer la bombe n'a d'équivalent que sa hâte à mourir pour racheter cet acte, .

2- Dora et Stepan, reflet et contrepoint du héros

a) Dora, l'âme sœur

Si Kaliayev apparaît comme le héros dans la mesure où la pièce est centrée sur ses réactions, Dora mérite tout autant la qualité d'héroïne, non seulement en tant qu'unique figure féminine du groupe révolutionnaire, mais surtout parce qu'elle aussi touche profondément le lecteur. Camus les associe d'ailleurs dans une même estime.

Dans la pièce comme dans la réalité historique, Dora est intimement associée à Kaliayev pour l'action révolutionnaire. Sur le plan politique, Dora, au moins autant et peut-être même plus que Kaliayev, semble constituer le porte-parole de son auteur. Son dévouement à la cause terroriste comme responsable à la fabrication des bombe ne l'empêche pas de garder le sens des limites à ne pas dépasser puisque pour elle "même dans la destruction, il y a un ordre".

Ses arguments ne sont ni philosophiques, ni moraux, mais tout simplement naturels, fondé sur

son sens particulier de la mesure. Mais c'est surtout l'amour qu'incarne Dora. L'amour du peuple l'a conduite, comme Kaliayev, à l'action révolutionnaire, mais elle comprend qu'un tel amour demeure souvent "sans appui" et s'avère "malheureux", car il n'est peut-être pas réciproque. Aussi cet amour incertain cède-t-il parfois devant le besoin d'un amour plus personnel et égoïste, où se marieraient dialogue et tendresse, douceur et abandon.

b) Stepan, le frère ennemi

Alors que Dora est l'âme-sœur de Kaliayev, Stepan apparaît comme son antithèse. Cet activiste infatigable vise avant tout l'efficacité absolue: selon lui, la révolution ne doit épargner personne. Dès le début de la pièce, alors qu'il sort du bague, il veut "agir, agir enfin", mais pour l'action équivaut à la destruction.

Aussi, avant même que Kaliayev ne paraisse, Stepan se montre-t-il méfiant, voire hostile envers

ce poète qui prétend que "la poésie est révolutionnaire.

Toutefois, à bien y regarder, Stepan trahit parfois certaines failles. Par exemple, il ferme instinctivement les yeux tout en avouant qu'il pourrait tirer à bout portant sur un enfant si l'Organisation le commandait.

Dès lors, semblant agir pour échapper à ce désespoir, Stepan apparaît comme une sorte de frère de Caligula, l'empereur fou qui lui non plus ne voulait pas connaître de limites, et de Martha, la meurtrière calculatrice du *Malentendu*. Mais il faut attendre la fin des Justes pour que la dureté de Stepan s'atténue véritablement, lors de son évocation des derniers instants de Kaliayev.

3- Les deux autres révolutionnaires

N'occupant qu'un rôle secondaire par rapport aux trois personnages précédents, Annenkov et Voinov apportent néanmoins leur marque personnelle au clan des terroristes.

a) Boris Annenkov

Bien qu'il soit le chef du groupe, Annenkov en apparaît comme le membre le plus effacé. C'est que, précisément en tant que chef, il se borne ici à superviser l'action sans y prendre part véritablement, à la différence des autres militants. Tout au plus veut-il remplacer Voinov lorsque ce dernier, à l'acte III, lui confie qu'il ne pourra pas lancer la bombe, mais c'est Kaliayev qui agira.

Cependant, n'oublions pas que Boris Annenkov est inspiré par Boris Savinkov, l'auteur des Mémoires d'un terroriste, et qu'à ce titre, malgré la discrétion de son rôle, il ne pouvait que susciter l'estime de Camus. En effet, Annenkov fait constamment preuve de pondération en cherchant à maintenir la cohésion du groupe. En particulier, il

sait montrer son autorité en mettant un terme à la violente altercation entre Kaliayev et Stepan à l'acte I: "Assez! Êtes-vous donc fous? Vous souvenez-vous de qui nous sommes? Des frères, confondus les uns aux autres". C'est cette nécessaire fraternité, plus peut-être que sa place de supérieur hiérarchique, qui fait intervenir Annenkov.

b) Alexis Voinov

Inspiré par Voinarovski, l'un des "meurtriers délicats" chers à Camus, Voinov apparaît comme un personnage attachant dans la mesure où il se trouve un peu confronté aux mêmes problèmes que Kaliayev. Au début de la pièce, il se montre lui aussi ardemment engagé dans l'action révolutionnaire et il voudra un jour lancer la bombe. Mais lorsque après l'échec de Kaliayev à l'acte II, ce jour est venu, Voinov est paralysé par la peur, une peur qu'il avoue avoir toujours éprouvée et qui a été ravivée par l'attitude de Kaliayev, le laissant "faible comme un enfant".

Comprenant alors qu'i n'est "pas fait pour la terreur", Voinov veut désormais militer dans les comités. Ce jeune homme, qui en tant qu'étudiant avait été renvoyé de l'Université parce qu'il n'avait pas su mentir à un professeur, devient semblablement un militant écarté de l'action directe. Il semble ainsi représenter l'incapacité de l'individu à se fondre dans un groupe.

Quatrième texte
Rhinocéros
D'Eugène Ionesco

Introduction

Ce n'est qu'à l'âge de treize ans, en 1925, que le jeune Ionesco revint dans son pays. Du reste sa mère, était d'origine française, et c'est à la française qu'il fut élevé. De retour en Roumanie, il apprend le roumain. Ses parents divorcent, et à l'âge de dix-sept ans il entre à l'université de Bucarest pour y préparer une licence de français. Il étudie particulièrement la poésie symbolique, et commence à écrire ses premiers vers, des élégies.

En 1936, il épouse une étudiante en philosophie, enseigne le français dans un lycée de Bucarest, et obtint en 1938 une bourse du gouvernement roumain pour étudier la poésie contemporaine à Paris. Il commence à préparer une thèse sur "*Les thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire*". Il est à remarquer que l'idée de la mort constitue chez lui un véritable hantise, et reviendra comme leitmotif ou un cauchemar dans la plupart de ses pièces. Mais

pour l'instant il renonce à sa thèse, car la guerre de 1939 sur le point d'éclater.

A partir de 1950, sa vie se confond avec ses œuvres et avec ses luttes, Ionesco, qui est aujourd'hui traduit et joué dans le monde entier, a mis longtemps à s'imposer. Pendant des années, ses pièces n'ont été représentées devant un public restreint d'étudiants- que sur des petites scènes de la rive gauche. C' n'est qu'en 1956 qu'il a tenté l'aventure de la rive droite, et qu'à la suite.

Quant en 1960, dix ans après ses débuts, J.L. Barrault lui offrira le Théâtre de France pour y créer *Rhinocéros*, Ionesco franchit une nouvelle étape vers la célébrité, en attendant la consécration suprême, celle de la Comédie-Française, en 1966, lors de la création de *La Soif et la Faim*.

Rhinocéros constitue donc une date importante dans la marche de Ionesco vers le succès. Comme nous allons le voir, cette pièce représente aussi un tournant dans son œuvre. Pour le bien comprendre, il est nécessaire de revenir en

arrière, et d'examiner rapidement les idées de Ionesco sur le théâtre. Elles ont été exprimées par l'auteur dans ses pièces, notamment dans *L'Impromptu de l'Alma*, sorte de comédie plaidoyer, et surtout dans les articles et les interviews que Ionesco a réunis en 1962 dans l'ouvrage intitulé *Notes et contre notes*.

I- Sens de la pièce

1- Une certaine forme d'abdication

Dans cette pièce, tous les hommes, sauf un, deviennent peu à peu des rhinocéros. Peu importe le nom qu'on donne à la rhinocérité: épidémie, contagion, maladie; les malades ont un trait commun: ils ne résistent pour ainsi dire pas, et la plupart sont mêmes tentés de succomber assez vite, ce qui , au premier abord, semble curieux.

Qui sont en effet les rhinocéros? Des bêtes, des monstres stupides. Tout se passe donc comme si les humains avaient hâte de dépouiller l'homme en eux, de faire taire l'humanité au profit d'une valeur jugée supérieure, ou plus commode, ou plus répandue. Et nous pressentons qu'il s'agit d'une satire, d'autant plus violente qu'elle est plus voilée, contre une certaine forme d'abdication.

Les hommes renoncent et la plupart y renoncent volontairement, à ce qu'il y a en eux de plus élevé, de plus essentiel, ce qui justement les distingue de la bête: la pensée, ils préfèrent se réfugier dans l'anonymat.

On ne peut dire que le troupeau se signale par l'originalité ou le sens de la liberté! Tous pareils, et même le langage articulé a disparu, ce langage qui, si imparfait soit-il, est pourtant un signe de notre dignité. Par bêtise, par paresse, par intérêt ou par lâcheté, les hommes sont devenus des animaux, et des animaux féroces. Ils vont barrièr comme eux, piétiner tout sur leur passage, enfin délivrés du fardeau de leur liberté, des scrupules de leur morale, des angoisses d'une pensée qui se cherche en gémissant. Le rhinocéros fonce tout droit, et l'on n'imagine pas de rhinocéros solitaire qui s'écarterait de ses frères pour vivre sa vie.

La pièce serait-elle une satire du conformisme? Et il est bien vrai qu'à plusieurs reprises dans son œuvre intérieure, Ionesco a dénoncé comme nous l'avons vu "l'esprit petit-bourgeois" de ceux qui répètent des slogans, et suivent maladroitement la mode ou les idées du jour. Et il est bien aussi vrai que Botard s'est écrié

avant de devenir rhinocéros: "Il faut suivre son temps".

Mais ce n'est là, croyons-nous, qu'une des formes de la rhinocérité et c'est loin d'être la plus dangereuse.

2- Une critique du nazisme

Quelques mots ou expressions de la pièce ont pu avec raison nous suggérer une autre voie. Certains sont encore vagues, comme "les événements": ils n'en reprennent pas moins le terme dont on s'est toujours servi en France pour désigner une crise grave, et il devient évident qu'il s'agit de l'Occupation de 1940 à 1944, et de l'attitude qu'on prêtait aux troupes allemandes, du moins au début.

La phrase: "*Ils ne vous attaquent pas. Si on les laisse tranquilles, ils vous ignorent*" surtout suivie de "*Dans le fond, ils ne sont pas méchants*" rappelle irrésistiblement le "*ils sont corrects*", que se répétaient les premiers mois les parisiens tout étonnés de ne pas être fusillés, et qui n'avaient pas encore compris le jeu de la Collaboration.

Plus loin les arguments mêmes de Dudard reflètent exactement la mauvaise conscience des premiers collaborateurs: "*Ne croyez pas que je prenne parti à fond pour les rhinocéros...*"

Est-ce donc le nazisme, la peste brune, que stigmatise Ionesco? Bérenger est un résistant? Certes il résiste à la rhinocérité, mais nous pensons que la première interprétation trop générale, la deuxième, trop étroite, du phénomène, ne correspondent pas exactement à la pensée de Ionesco. Si nous en croyons l'auteur, tel a pourtant été le point de départ de Rhinocéros. Dans sa préface à l'édition scolaire américaine, reproduite ensuite dans Notes et contre-notes, Ionesco donne en novembre d'intéressantes précisions:

"En 1938, l'écrivain Denis de Rougemont se trouvait en Allemagne à Nuremberg au moment d'une manifestation nazie. Il nous raconte qu'il se trouvait au milieu d'une foule compacte attendant l'arrivée de Hitler. Les gens donnaient des signes d'impatience lorsqu'on vit apparaître, tout au bout d'une avenue et tout petit dans le lointain; le Führer et sa suite. De loin, le narrateur vit la foule qui était prise, progressivement, d'une sorte d'hystérie, acclamant frénétiquement l'homme sinistre.

L'hystérie se répandue, avançait avec Hisser, comme une marrée. Le narrateur était d'abord étonné par ce délire. Mais lorsque le führer arriva tout près et que les gens , à ses côtés, furent contaminé par l'hystérie générale. Denis de Rougement sentit en lui-même, cette rage qui tentait de l'envahir, ce délire qui "l'électrisait". Il était tout près de succomber à cette magie, lorsque quelque chose monta des profondeurs de être et résista à l'orage collectif. Denis de Rougement nous raconte qu'il se sentait mal à l'aise, affreusement seul, dans la foule, à la fois résistant et hésitant. Puis ses cheveux se hérissent "littéralement", dit-il, sur sa tête, il comprit ce qu'il voulait dire l'horreur sacrée. A ce moment-là, ce n'était pas sa pensée qui résistait, ce n'était pas des arguments qui lui venaient à l'esprit, mais c'était tout son être, toute "sa personnalité" qui se rebiffait. Là est peut-être le point de départ de Rhinocéros".

On aura noté au passage les mots hystérie (3 fois), délire (2 fois), magie. Il s'agit d'un phénomène

irrationnel, qui a été souvent noté par exemple par Tolstoï dans *Guerre et Paix*, quand un de ses héros se trouve en présence de tzar Alexandre Ier lors d'une revue.

Les personnages qui sont l'objet de l'adoration paraissent effectivement beaux comme les dieux. C'est justement le cas de rhinocéros, qui sont épouvantables bêtes féroces, et qui se transforme vers la fin en figure de vitrail. Leurs affreux barrissements deviennent un chant, et comme celui des Sirènes, il attire irrésistiblement les hommes assez crédules ou assez faibles pour se laisser duper.

3- Contre une pensée totalitaire

Ce serait donc limiter la portée de l'œuvre que d'y voir seulement la critique du nazisme. Oui, comme il dit encore Ionesco, "originellement, la rhinocérité était bien un nazisme" mais on pourrait y voir tout aussi bien une critique du communisme, et d'une façon générale, de tous les totalitarismes. Une pensée totalitaire est en effet une pensée qui veut écraser toutes les autres, un système dans lequel il n'a pas de place pour une opposition, quelle qu'elle soit.

Les troupes de rhinocéros qui foncent en piétinant tout devant eux incarnent bien ce mépris de l'adversaire et ce refus même de l'obstacle. Ionesco remarque justement que dans la discussion la plupart des hommes n'admettent pas la contradiction, et se comportent comme des rhinocéros.

Ils remarquent aussi que les hommes participent à la fondation des régimes qui les écraseront, et qu'ils sont responsables de leur ruine.

Les rhinocéros n'ont donc pas plus la corne fasciste que la corne communistes:ils représentent tous les fanatismes, toutes les dictatures, et l'auteur nous indique par quels processus se développent ces mouvements, comment les monstres prolifèrent, et comment des hommes cessent d'appartenir à l'humanité.

4- L'engagement de Ionesco

Si tel est bien le sens de la pièce, nous sommes, dira-t-on, forcés de reconnaître que Ionesco, si hostile pourtant au théâtre à thèse et au théâtre politique, s'est engagé dans cette œuvre, et sans doute plus profondément qu'il ne le croyait lui-même.

Certains critiques sont allés jusqu'à dire qu'il se reniait, et qu'il faisait preuve dans *Rhinocéros* du même didactisme qu'il reprochait naguère à Brecht. Pour répondre à cette question, nous ferons remarquer d'abord qu'il y a une grande différence entre un théâtre politique comme celui de Brecht, c'est-à-dire un théâtre de propagande, et un théâtre, précisément comme celui de Ionesco, qui refuse la politique et l'idéologie comme aliénantes.

Ce qu'il ne veut pas, c'est un peuple d'esclaves qui peut devenir d'un fou d'un tyran. Cela dit, comme Ionesco revendique le droit à la contradiction, et admet qu'il ait pu être tenté de faire du théâtre engagé; comme il déclare un peu plus

loin: "*Je puis faire une fois ceci: du théâtre libre et gratuit; puis cela, Tueur sans gages, Rhinocéros...*"; bref, comme il reconnaît lui-même que ces dernières pièces appartiennent à un autre registre que les précédentes, nous essayerons de voir ce qu'elles apportent de nouveau et en quoi elles se complètent.

Nous avons vu Bérenger dans *Tueur sans gages* prendre le risque d'affronter le Tueur pour sauver la cité en pareil. Cet acte d'héroïsme semble avoir peu retenu l'attention de la critique, sans doute parce que dans cette pièce Bérenger laisse éclater à la fin son impuissance et son désarroi. Il n'empêche qu'un armé de sa seule bonne volonté et des pauvres leçons que sa morale lui avait enseigné, il avait déjà essayé de lutter contre le Mal et le Malheur. C'est cependant son échec qu'on lui a reproché, ainsi qu'à son auteur.

Pourquoi ne pas penser que Ionesco a été sensible à ces reproches? Que lassé de s'entendre toujours critiqué- ou loué- pour son message tout

négatif, ou pour son absence de message, il ait voulu tout de même signifier quelque chose? La pièce Rhinocéros serait née, dans notre hypothèse, du désir de Ionesco et montre qu'il était tout aussi capable qu'un autre de faire œuvre positive, et de donner, comme dans L'Impromptu de l'Alma, mais sous le voile du symbole, une leçon aux hommes.

II- Les personnages principaux

1- Bérenger

Ce qu'il est curieux est que Bérenger était au départ le moins armé de tous les personnages que nous présente Ionesco dans sa pièce.

Dès le début, nous constatons que Bérenger est assez mou et traverse la vie un peu comme un somnambule. Il avoue: "Je ne m'y fais pas, à la vie" Il a l'air sans cesse fatigué, sa mise est négligée, ses traits , et il boit un peu plus qu'il ne faudrait. Sans doute le fait-il pour se donner du courage et de la volonté. Trop timide pour déclarer son amour à Daisy, il s'est effacé devant Dudard, et semble beaucoup plus effarouché par l'apparition de la jeune fille au café que par celle du rhinocéros.

Son indifférence à cet égard est même assez surprenante, mais Ionesco tient évidemment à faire évoluer son personnage. Peut-on aller jusqu'à dire qu'au début de la pièce c'est un vaincu? Certes non.

Bérenger a en effet des qualités réelles. Il n'a pas fait d'études, mais a le désir naïf de s'instruire. A défaut d'intelligence profonde, il a du cœur et

surtout un grand bon sens, et la juste mesure des mots. Les expressions comme "*je sens*" et "*il me semble*" font partie de son vocabulaire, et si, à la fin du premier acte, il s'est laissé comporter contre Jean, il se reproche bientôt son attitude, et cherche vite à se réconcilier avec lui. C'est l'objet de sa vie au deuxième acte: constant avec effroi les progrès de la maladie de son ami, il s'inquiète et veut appeler le médecin. Ce n'est que lorsque la mutation est accomplie et que Jean est devenu rhinocéros, que Bérenger comprend le danger, mais l'interrogation du deuxième acte – qu'est celle qui termine *Tueur sans gages*, comme nous l'avons dit – ne fait que souligner son impuissance: "Comment faire?"

C'est alors surtout que nous allons voir évoluer Bérenger. Remarquons le premier mot du troisième acte: "*Non*" Bérenger, qui a été fortement impressionné par la transformation de Jean, a pour d'être atteint lui-même. Non seulement il "a du mal

à s'en remettre", mais il se pose désormais toutes sortes de questions.

Le phénomène en soi l'inquiète, et le concerne- contrairement à tous les autres personnages. Il se sent solitaire de l'humanité, et quand Dudard manifeste son indulgence ou son désir de neutralité vis-à-vis des nouveau rhinocéros, il s'écrie: "*Votre devoir est de vous opposer à eux, lucidement, fermement*" On a beau retrouver chez Bérenger la même morale inconsistante que chez son homonyme face au tueur, on a l'impression que cette fois il s'est rendu compte de la gravité de l'abdication des autres humains. Il est scandalisé par le peu de résistance qu'on offert ses semblables, et quand resté seul avec Daisy, il pourrait s'abandonner à la tendresse dans les bras de la jeune fille qu'il dit "aimer follement", on sent qu'il pense à autre chose.

D'ailleurs, rien ne sonne plus faux que cette brève scène d'amour, et on est presque soulagé au moment où Bérenger gifle la jeune fille qui cède à

la rhinocérité. Cependant, jusqu'à la fin, la décision de Bérenger reste incertaine. Il était bien plus ferme avant le départ de Daisy. La peur de l'originalité; la peur de la solitude l'étreignent maintenant, et c'est devant l'impossibilité qu'il déplore de devenir rhinocéros qu'il assume sa condition d'homme: "Eh bien tant pis!" Tel est Bérenger, à la fois résistant et hésitant, au point d'en avoir mauvaise conscience, de ne pas savoir s'il a tort ou raison.

Nous comprenons maintenant ce qu'il y a d'instinctif dans sa conduite. Ce n'est pas sa pensée qui résiste, et "*c'est la preuve que cette résistance est authentique et profonde*". Comme la fois du charbonnier, elle ne se démontre pas plus qu'elle ne s'encombre d'arguments d'ordre intellectuel. Bérenger nous appelle un peu sur ce point *L'Etranger* de Camus: c'est un homme simple qui ne s'paye de mots, et qui, en déconcertant chez les lecteurs les habitudes mentales et les mécanismes sociaux, lui donne une leçon de loyauté.

2- Jean

Voici maintenant Jean. Il loin d'offrir les nuances psychologiques de son ami, et pourtant, il ne manque pas d'intérêt dans les mesures ou son caractère le prédisposait à devenir rhinocéros. Un je ne sais quoi de trop voyant dans sa toilette nous avait dès le début du premier acte fait douter de son goût, et dès ses premiers mots, son manque d'indulgence et même sa dureté nous frappe péniblement.

Des phrases comme "*J'ai honte d'être votre ami*" ou "*Je vous vaux bien*" témoignent bien d'une agressivité peu commune, et dans la discussion qui suit, comme dans les leçons qu'il prétend donner à Bérenger, il fait preuve d'autant de prétention que de mauvaise foi. Il ne se rend même pas compte de son ridicule quand il répète, sans les appliquer lui-même et sans les comprendre, les recettes de la culture pour tous. Par-dessus tout, il a l'esprit de contradiction poussé à l'extrême, et l'insulte est

prête à jaillir quand l'interlocuteur se permet de ne pas être de son avis.

Ainsi, la mutation du deuxième acte est-elle préparée dès le premier acte par l'intransigeance et la férocité des personnages. Dès lors, les allusions vont se multiplier, cependant que s'opère progressivement la transformation physique. Et on se rend compte que, de plus en plus, Jean admet l'éventualité de devenir rhinocéros. Il va jusqu'à le souhaiter.

Quand Bérenger parle du ou des "*rhinocéros malheureux*" qu'ils ont aperçus le matin, prenant l'adjectif au pied de la lettre, Jean s'écrie "*Qui vous a dit qu'ils étaient malheureux?*", et apprenant la transformation de Monsieur Bœuf, il suggère qu'il n'a peut-être fait exprès et que "*ça vaut mieux pour lui*". Et Bérenger se trouve désarmé en face de lui que son homonyme en face du tueur, contraint, face à une brute fanatique, de défendre maladroitement la morale, l'humanisme et "*des siècles de civilisation*".

3-Botard

Les caractères et les cas de rhinocéros de Botard et de Dudard méritent également d'être examinés de près. Qui est Botard? Presque un personnage de farce, tant il est outré; et pourtant qui n'a connu des Botard? Il commence par ne croire l'histoire du ou des rhinocéros, et, on ne sait pourquoi, pêle-mêle, il se vante de son esprit méthodique, de son antiracisme, et pourtant de sa haine vengeresse les patrons, les curés, l'église, les journalistes. Quand enfin- nouvel Orgon- il aperçoit de ses yeux le rhinocéros dans l'escalier, il dénonce la "machination infâme"- montée par qui?

Nous l'ignorons toujours, comme lui-même. Il se contredit d'une phrase à l'autre, et quelquefois dans la même phrase. Il affirme avec assurance: "*Ce n'est pas parce que je méprise les religions qu'on peut dire que je ne les estime pas.*" Sans cesse en colère, presque au bord de l'apoplexie, il parle par sous-entendu, menace de démasquer les traîtres, prétend connaître les responsables, et use des

phrases toutes faites et de slogans: "on nous exploite jusqu'au sang"- comme certains hommes politiques. Disons, pour simplifier, que Jean représenterait plutôt un fascisme de droite raciste, et Botard un fascisme de gauche ou d'extrême gauche, anti-raciste certes, mais aussi borné, qu'aucun d'entre eux n'a la moindre lumière d'intelligence, mais que Jean est plus angoissant, Botard est plus ridicule. Il deviendra même odieux quand nous apprendrons par Daisy au troisième acte qu'il a succombé, on peut être volontairement à la rhinocérité, puis qu'après avoir manifesté violemment son indignation lors de la transformation de son chef, Monsieur Papillon, il le suivra par conformisme, ou par lâcheté. Ses grands mots n'étaient donc que du vent.

Bibliographie

- 1- **GOT** Olivier, Etude sur le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle, ellipses, Paris, 1998.
- 2- **VAN TIEGHEM** Philippe, Le Romantisme français, Presses Universitaires, Paris, 1944.
- 3- **BERRANGER** Marie-Paule, Panorama de la littérature française: Le Surréalisme, Hachette, Paris, 1997.
- 4- **BERGEZ** Daniel, L'explication du texte littéraire, Dunod, Paris, 1989.
- 5- **EVARD** Frank, Le théâtre français du XXe siècle, ellipses, Paris, 1995.
- 6- **VERSINI** Georges, Le théâtre français depuis 1900, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.
- 7- **LIOURE** Michel, Lire le théâtre de Claudel à Ionesco, Dunod, Paris, 1998.
- 8- **FORESTIER** Georges, Introduction à l'analyse des textes classiques, Nathan, Paris, 1993.
- 9- **ECHELARD** Michel, Le Romantisme (10 Textes expliqués), Hatier, Paris, 1985.
- 10- **SERULLAZ** Maurice, L'impressionnisme, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

11- **CORVIN** Michel, Le théâtre nouveau en France, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

12- **NAYROLLES** Françoise, Pour étudier un poème, Hatier, Paris, 1987.