



Faculté des Lettres



Université du Sud de la Vallée

La littérature française du XXe siècle

Préparée par

Dr/ Gehad Hamdy Moustafa

Maître de conférences

Faculté des Lettres

Université du Sud de la Vallée

Département de français

Quatrième année

2024-2025

Table des matières

Contenu	Numéro de page
Introduction	1
Le XXe siècle	1-23
Le dada (1916 - 1923)	24-35
Tristan Tzara	36-38
Le surréalisme (1914-1946)	39-41
André Breton (1896-1966)	42-43
L'existentialisme (1935-1954)	44-46
Jean-Paul Sartre	46-49
Le nouveau roman (1942-1970)	50-52
Le théâtre de l'absurde (1940-1962)	53-61
Méthode pour étudier un roman	62-64
L'intrigue et la narration	65-66
L'étude de l'espace et du temps du roman	67-68
L'analyse du corps du texte	68
La focalisation	69
Les figures de style	77-71
Le rythme du texte	72
Marguerite Duras	73-79
L'Amant	79-81
L'Amant de la Chine du nord	81-86
Définition de l'autobiographie	87-92

<u>Les personnages principaux dans L'Amant et L'Amant de la chine du nord de Durs</u>	93-113
<u>Les personnages secondaires dans L'Amant et L'Amant de la chine du nord</u>	114-132
Bibliographie	133-134



Introduction

Le XXe siècle

Le XXe siècle est un siècle très riche des productions littéraires. Nous trouvons beaucoup de courants et d'écoles littéraires comme le surréalisme, l'existentialisme et le Nouveau roman. Ce dernier est le plus remarquable au XXe siècle. Les écrivains de Nouveau roman sont appelés "Nouveaux romanciers". Parmi lesquels nous citons (Marguerite Duras, Patrick Modiano, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Jean Ricardou, Robert Pinget, ...etc.) nous avons choisi les deux premiers écrivains pour notre présente étude.

La littérature du XXe siècle a été profondément marquée par les crises historiques, politiques, morales et artistiques. Le courant littéraire qui a caractérisé ce siècle est le surréalisme, qui est surtout un renouveau de la poésie (André Breton, Robert Desnos...), mais aussi l'existentialisme (Albert Camus, Jean-Paul Sartre), qui représente également une nouvelle philosophie (L'existentialisme est un humanisme de Jean-Paul Sartre). La source première chez les artistes de ce siècle est en rapport avec les conflits politiques de l'époque. La guerre est ainsi présente aussi bien dans la poésie que dans les romans. En France, le Nouveau Roman ne concerne que peu

d'écrivains. Après cela, plus aucun mouvement au sens strict ne réussit à émerger. On a remarqué que beaucoup de femmes écrivains notamment Simone de Beauvoir, Colette, Françoise Sagan ont révolutionné l'image de la femme et permettre le féminisme. Elles dénoncent les conventions, et l'intolérance, la violence. Elles ont abouti à libérer les femmes françaises. Que celles-ci conservent précieusement attentivement et avec force ce pouvoir de la Liberté qu'elles nous ont fait prendre. Qu'elles ne régressent pas. Qu'elles continuent de s'affirmer libres, respectées, reconnues. A partir des années 60, d'autres crises apparaissent un peu partout dans le monde (mouvements de décolonisation, révolte étudiante et ouvrière 1968, guerres du Vietnam, crise du Chili, d'Argentine, de Tchécoslovaquie, d'Afghanistan, disparition de l'URSS) qui suscitent des mouvements de masses et des idéaux généreux. Néanmoins, ils se rendent compte de leurs illusions et se retrouvent dans un état d'incertitude idéologique. Le public partagé entre une littérature d'avant-garde qui est influencée par la littérature étrangère, de nouvelles publications des classiques littéraires du Moyen-âge aux années 50 et une paralittérature abondante et diverse, devient de plus en plus nombreux et change ses habitudes de lecture en fonction d'une attirance souvent inconsciente de la culture américaine ou anglo-saxonne. D'ailleurs, les textes ne sont pas forcément lus mais écoutés ou vus en films puisque

la propagation des courants musicaux et audiovisuels envahit les médias en masse. C'est ainsi que beaucoup d'auteurs contemporains commencent à s'interroger sur la fonction, l'utilité et le sens même de la littérature à travers des écrits (La Quinzaine littéraire, le Magazine littéraire) et des émissions radiophoniques (Le Masque et la plume) ou télévisées (Apostrophe, Bouillon de culture, Vol de nuit...etc.) Voyons d'abord comment ce questionnement de la littérature et ces mutations apparaissent au début du XXI ème siècle essentiellement chez les nouveaux romanciers, choix fait pour des raisons purement méthodologiques qui ne visent pas l'exhaustivité mais la représentabilité de toute une génération. Ce choix de textes qui ne cherche pas l'exhaustivité mais donne à lire un très grand nombre d'auteurs ayant écrit depuis les années quatre-vingt-dix s'ouvre sur une préface optimiste. Histoire littéraire et littérature contemporaine : Pourquoi et comment parler de la littérature française moderne et contemporaine ? En ce début du XXIe siècle, ce sont les deux questions qu'on a posées. Comme le pourquoi est plus difficile à traiter, on a tenté de répondre d'abord au comment. Deux traditions des études littéraires ont alterné depuis le XIXe siècle en France, La tradition théorique considère la littérature comme même, valeur éternelle et universelle ; la tradition historique envisage l'œuvre comme autre, dans la distance de son temps et de son lieu. On parle de synchronie (voir les œuvres du

passé comme si elles nous étaient contemporaines) et de diachronie (voir, ou tenter de voir, les œuvres comme le public auquel elles étaient destinées). Une opposition voisine est celle de la rhétorique ou de la poétique, et de l'histoire littéraire ou de la philologie : celles-là s'intéressent à la littérature dans sa généralité, afin d'en tirer des règles ou même des lois ; celles-ci s'attachent aux œuvres dans ce qu'elles ont d'unique et de circonstanciel, et les expliquent par leur contexte. La question du pourquoi est plus ardue. Quelle valeur peut avoir la littérature dans la société et la culture contemporaines ? Quelle utilité ? Doit-elle être maintenue à l'école et dans le monde ? Une réflexion sur l'usage et sur le pouvoir de la littérature est urgente à mener : « Ma confiance dans l'avenir de la littérature, avançait Italo Calvino dans ses Leçons américaines. 2 Italo Calvino, immense écrivain italien, est décédé en 1985. Ce n'est pas de chance, notamment pour la littérature et pour les universitaires d'Harvard, puisque c'est justement en 1985-1986 qu'il devait tenir un cycle de conférences sur la littérature. Il avait choisi six thèmes, six valeurs essentielles pour le lecteur et l'auteur qu'il était. Légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité et consistance, voilà les valeurs qu'il voulait Aide-mémoire pour le prochain millénaire, rédigées peu avant sa mort en 1985, repose sur le savoir qu'il y a des choses que seule la littérature peut nous donner, par des moyens qui lui sont propres.

» Puis-je reprendre à mon compte ce credo aujourd’hui ? Ou bien la littérature est-elle remplaçable ? On a rappelé quelques grands usages historiques de la littérature — instruire et plaire, réunifier l’expérience du monde, réparer l’inadéquation du langage —, avant de réfléchir à l’actualité de son rôle humaniste d’initiation morale. D’autres représentations la concurrencent dans cette mission. Il n’est toutefois pas besoin de la réclamer pour la littérature seule. Les biographies nous font aussi vivre la vie des autres ; les films contribuent comme les romans à notre formation au récit de vie. La littérature reste cependant plus forte pour jouer sur l’imagination, les émotions, les croyances et l’action, en particulier dans la solitude prolongée de la lecture. Vers une définition historique du contemporain : Les réflexions consacrées au « contemporain » sont nombreuses depuis le début des années 2000, notamment dans le domaine de l’art, de la philosophie et de la littérature. Il semble, pourtant, que ce terme se refuse à toute définition stable et univoque. En études littéraires, par exemple, « [...]a plupart des essais français et québécois d’histoire de la littérature contemporains s’élaborent [...] en affirmant leur propre impossibilité, dans un mouvement qui tient de la préterition » (André et Barraband, 2015, p. 9) . transmettre au prochain millénaire. Malheureusement, le temps lui manquera pour rédiger le texte de sa sixième et dernière conférence. Lorsqu’il écrit les Leçons américaines, Italo

Calvino est à la tête d'une œuvre conséquente et multiforme : romans, essais, contes, autoportrait, expériences littéraires (il était membre de l'Oulipo). On peut remercier cet auteur prévoyant et méthodique d'avoir non pas pris des notes brouillonnes et peu claires, mais rédigé bien proprement ses travaux et les avoir organisés, ce qui nous vaut le plaisir de les lire dans une version quasi achevée. Marie-Odile André et Mathilde Barraband (dir.) Fiction/Non fiction XXI DU "CONTEMPORAIN" À L'UNIVERSITÉ 8 Qu'entend-on alors, au juste, par « contemporain » ? Les chercheurs évoqués plus haut parlent-ils d'un même contemporain ? Si l'on considère le domaine de la littérature, force est d'admettre que la production actuelle est marquée par le foisonnement et l'éclectisme, ce qui peut inciter au relativisme. Pour Rabaté, il faut pourtant assumer le « risque du contemporain » qui implique de choisir des œuvres sans savoir si elles seront marquantes et sans pouvoir s'appuyer sur la reconnaissance de l'institution littéraire.. Dans les faits, il leur incombe d'» inventer leur corpus » (André et Barraband, 2015, p. 9). Or, cette tâche n'est effectivement pas dépourvue de risques : « comment travailler sans le recul du temps, sur des œuvres inachevées et dont on ignore la postérité ? Comment [...] échapper aux affinités électives et aux effets de modes ? » (ibid.) les termes « contemporain » et « présent » sont de quasi-synonymes (comme en témoigne la récurrence de termes tels que «

actuel », « maintenant », « aujourd'hui »). Les raisons invoquées par les participants à l'enquête peuvent, à cet égard, être interprétées comme l'effet d'un « présentisme et [d'un] regard centré sur notre contemporain comme contemporain » Toutefois, comme le souligne Gervais (2009), « au-delà de l'assertion préliminaire que le contemporain, c'est le présent, sa véritable portée est soumise à de multiples torsions et interprétations » . Il apparaît donc nécessaire de cerner plus précisément ce que désigne le « contemporain » pour les futurs enseignants que nous avons interrogés et, plus particulièrement, dans quel horizon temporel ils l'inscrivent. Le travail sur la littérature contemporaine comme ensemble d'œuvres spécifiques ne consiste pas simplement à étudier un texte récemment paru. Si l'on veut en effet dessiner le profil de la « contemporanéité littéraire », il convient d'en circonscrire les traits majeurs et donc de conférer un sens restreint au terme « contemporain ». Dans la vaste production éditoriale quantitativement de plus en plus forte au fil des années, voisinent en effet des livres de facture bien différente, dont certains n'ont aucun trait particulièrement distinctif et se satisfont de perpétuer des pratiques romanesques instituées de longue date. Ces ouvrages ne sont pas discriminants pour cerner la singularité d'une époque : ils ont quelque chose d'atemporel dans leur esthétique même, souvent très académique et traditionnelle. Dès lors le chercheur se heurte aux

difficultés de définition, de circonscription, et de périodisation du corpus. L'expérience montre qu'une définition de la littérature contemporaine ne saurait être abstraite ni conceptuelle. En effet, au-delà de la labilité du terme « contemporain », valable pour toute période, ce qui nuit singulièrement à son efficacité, on notera la difficulté des entreprises de conceptualisation déjà conduites. Trois ouvrages critiques sont récemment parus sous l'intitulé Qu'est-ce que le contemporain ? : une brève étude de Giorgio Agamben en 2008, un ouvrage collectif dirigé par Lionel Ruffel en 2010 et un numéro spécial de la revue belge Pylône en 2011. Or aucun ne paraît véritablement éclairant : Giorgio Agamben affirme l'inactualité fondamentale du poète, et son propos n'interroge de fait aucune œuvre véritablement contemporaine. Lionel Ruffel, dans l'introduction qui présente les diverses contributions du sien, constate l'impossibilité de s'en tenir à une définition et déporte la question vers l'interrogation de la « fabrique notionnelle ». Quant à la revue Pylône, elle met en œuvre un chaos d'approches étoilées et disparates, mêlant des fragments de créations en cours (l'œuvre contemporaine par l'illustration en quelque sorte), des refus de définition et autres dérobades. Les tentatives de définitions « théoriques » font ainsi la preuve de leur impuissance. C'était aussi le cas, au seuil de la période, lorsque Michel Chaillou a avancé la notion d'« extrême contemporain ».

Loin de construire une définition argumentée, son texte prend la forme d'une litanie de métaphores, plus ou moins superposables, certaines très obscures, voire élégantes mais gratuites, d'autres, plutôt recevables et certaines, très pertinentes. Ce recours aux métaphores manifeste une impasse de la théorie, sinon même le congé qui lui est donné au cours de ces années 1980 qui rompent, on le sait bien, avec les « théories de la littérature ». La définition de la littérature contemporaine ne peut donc procéder d'un terme, « le contemporain », et des acceptions que l'on en peut produire, mais d'une analyse des inflexions et des insistances propres à la période considérée. C'est dire que la seule approche possible est pragmatique. Elle est le fruit d'une observation des phénomènes qui distingue les esthétiques et les enjeux nouveaux de ceux qui prévalaient auparavant. Aussi s'agira-il d'une définition historique et non théorique. C'est là que l'étude du contemporain rencontre des questions d'histoire littéraire. Si elle est historique, cette définition doit porter sur les œuvres et sur ce qu'on y lit — en les confrontant à ce que les œuvres de la période antérieure proposaient. Qu'est-ce que la littérature contemporaine ? Peut-on sérieusement imaginer donner une réponse à cette question, vaste, complexe et particulièrement inextricable. Tenter de répondre à cette question, c'est à la fois le pari de ces quelques heures de cours et l'annonce immédiate de son échec. En effet, la littérature

contemporaine, comme l'art contemporain, ne saurait se réduire à une définition, une forme, une problématique. Elle est au contraire traversée par des courants, des lignes directrices, des errements, des singularités et des lignes de fuites. La période contemporaine est marquée par une grande dispersion, il faut donc affronter la pluralité. Les périodes précédentes connaissaient bien sûr une grande pluralité mais elles étaient marquées par des lignes théoriques, des courants, des écoles, des avant-gardes, toutes choses qui ont aujourd'hui disparu. On pourrait à grands traits tenter une histoire de la littérature moderne et contemporaine. On distingue trois périodes à propos du roman : — Un premier 20ème siècle exprimant le monde et la condition humaine (assumant souvent une fonction réaliste) : on irait de Proust, Céline à Sartre, Camus, c'est-à-dire d'une expérimentation de la pensée dans la littérature à l'expression de l'engagement ou de la révolte, voire une littérature qui embrasserait la totalité des éléments du réel. — Un second 20ème siècle serait celui des utopies avant-gardistes dans lesquelles on retrouverait le surréalisme, le nouveau roman, Tel Quel ou le théâtre de l'absurde, et quelques autres. — Enfin, un changement de paradigme s'opère depuis trente ans, depuis les années 80. On constate un épuisement des théories et des avant-gardes dans la littérature, une plus grande dispersion des formes et des expérimentations. Mais cet éclatement ne doit pas signifier une absence

de description ou de tentative de distinction. Ce que nous apprend d'abord la littérature contemporaine, c'est de ne plus poser et penser la littérature au travers un système d'opposition classique roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible. L'enjeu dans une présentation de quelques écritures et écrivains contemporains sera tout de même de mettre en valeur une écriture qui affronte un état de la langue, une écriture qui soit à l'écoute du monde et qui fasse l'expérience du monde. Mais de nouvelles expériences impliquent de nouvelles formes, d'autres manières de dire le monde (mouvements, images, espaces...), de déplacer le regard, le champ d'investissement, et les modes d'écriture. Dans un geste panoramique, Dominique Viart distingue trois lignes directrices pour envisager la littérature contemporaine : — Une littérature consentante : elle est du côté de l'imagination romanesque, elle pioche dans un réservoir fictionnel et globalement demeure dans la répétition du connu. — Une littérature concertante. C'est une littérature qui serait dans les clichés du moment, dans le bruit culturel contemporain entre scandale calibré et formules répondant au bain du spectacle ambiant. La préoccupation n'est pas ici l'écriture, mais plutôt le coup ou le bruit de fond médiatique. — Une littérature déconcertante : c'est une littérature qui déplace l'attente, qui échappe au préconçu, au prêt-à-penser culturel. Elle s'extrait du simple régime de la consommation (la consommation des signes du

spectacle et du spectaculaire). L'enjeu de ces écritures, déranger les consciences d'être au monde, tenter de dire ou signifier le réel, la violence du monde, ou de l'intimité sans céder sur les questions d'écriture : de nouvelles significations impliquent de nouvelles formes, de nouvelles syntaxes. La littérature contemporaine vient inventer de nouvelles adéquations du langage au monde (proposer de nouvelles articulations entre signification des mots et visibilité des choses) alors même la littérature vit dans l'effondrement de toute destination finale. A partir du 19ème siècle se mettent en place les conditions de son autonomie. Avec la modernité, la littérature ne compte plus que sur elle-même et avec elle-même. Désormais, le rapport qu'elle entretient avec la société est un rapport de tension. Si la littérature des années 80 s'éloigne des esthétiques des années 50-70, il demeure une littérature inquiète qui fonde ses conditions de possibilité sur la conscience d'une incertitude et la nécessité d'un dialogue critique. Dès lors l'écriture déconcertante est une conscience d'une nécessité et d'une impossibilité. Cette expression empruntée à Peter Bürger (La prose de la modernité, Klincksieck, 1994) s'articule également à la pensée de Philippe Forest pour penser la littérature (en générale), la contemporaine (en particulier). Dans un récent essai, Le Roman, le réel, Philippe Forest propose une lecture moderne et aporétique du roman. Comment nommer la littérature

contemporaine ? L'étude de la littérature contemporaine française a désormais plus de trente ans d'expérience, depuis le premier colloque, sur «l'extrême contemporain», organisé en 1986 par l'Association pour la défense et l'illustration de la littérature contemporaine (ADILC) et les articles parus en revues l'année suivante sous la plume de Jean-Pierre Richard, rassemblés dès 1990 dans son ouvrage L'État des choses. Nombre de travaux ont été publiés depuis, qui analysent des œuvres singulières, le trajet d'un écrivain, discernent des tendances, des formes esthétiques, des problématiques transversales. Toutes ces études ont permis d'établir peu à peu un ensemble de caractéristiques esthétiques, de pratiques et d'enjeux littéraires discriminants, et de dessiner ainsi les contours généraux de la «littérature contemporaine» dans notre pays, par opposition d'une part à une littérature plus traditionnelle, d'autre part aux œuvres des dernières avant-gardes, plus formalistes et plus strictement expérimentales. Il est possible d'énumérer ces caractéristiques autour desquelles un relatif consensus critique s'est finalement établi : il s'agit d'une littérature redevenue transitive, qui fait retour aux questions du sujet, de l'Histoire, du réel, ou plutôt qui s'intéresse au sujet, au réel, à l'histoire, au monde social comme questions, en tant qu'ils font question, et qui propose pour cela des formes littéraires nouvelles, que nous avons, les uns et les autres, décrites et analysées. Il est établi

aussi que cette littérature porte un regard critique, non seulement sur le monde dont elle parle, et plus généralement sur ses objets, quels qu'ils soient, mais aussi sur les formes autrefois sollicitées pour traiter de ces mêmes questions, et sur celles qu'elle-même met en œuvre aujourd'hui. Elle hérite en cela de l'attention développée par la littérature moderne sur son propre fonctionnement —et manifeste une certaine conscience réflexive de sa position dans l'histoire littéraire. En rompant avec l'esthétique de la table rase, la littérature contemporaine s'est reliée avec le passé, dont elle a revisité les formes, comme celle des Vies, arrachées à l'ancienne hagiographie ou aux biographies positivistes, pour constituer le modèle très contemporain des «Fictions biographiques», dans lesquelles «l'auteur contemporain [...] met explicitement en scène la relation problématique qu'il entretient avec son double biographié». Nombre d'écrivains écrivent avec la littérature du passé. Cette intertextualité nombreuse, qui prend des formes très diverses —citations, discussions, inspirations, interrogations...— a été démontrée lors de plusieurs colloques, notamment celui sur la relation de la littérature présente à l'Antiquité, tenu à l'École Pratique des Hautes Études qui tarde à paraître chez Droz, et un autre plus récent organisé l'hiver dernier avec les deux universités de Naples. La formule citée plus haut par laquelle Vincent Descombes constatait la coexistence d'esthétiques et de

formes diverses dans notre temps se poursuit du reste par le constat que notre temps est justement celui qui met ces esthétiques diverses en relation: «le contemporain est plutôt une relation entre tous les ingrédients de l'actualité. Une première question à se poser sur la réalité contemporaine est celle de savoir comment se font tous ces mélanges et si les formes composites qu'ils produisent sont intelligibles dans le cadre des catégories intellectuelles héritées de notre tradition». Car cette relation au passé n'est pas un retour au passé, ni néo-traditionnalisme ni néoclassicisme, loin de là. François Hartog a raison de le souligner. Du reste, la littérature contemporaine dialogue tout autant avec la littérature moderne —et même avec les Avant gardes. Nombreux sont les écrivains qui citent Flaubert, Proust, Faulkner, Kafka, Céline, Beckett, Sarraute, Simon... parmi leurs modèles, ou parmi les intercesseurs de leurs propres œuvres. Les rencontres de Chaminadour, organisées par Hugues Bachelot et Pierre Michon, ont pris ces dernières années une allure qui le montre bien, en associant par exemple Maylis de Kérangal et Claude Simon, Mathias Enard et Blaise Cendrars, Mathieu Riboulet et Jean Genet, ou encore Pierre Michon lui-même et Antonin Artaud. Pour nombre d'écrivains, le travail exploratoire auquel la modernité et les Avant-gardes se sont livrées offre ainsi une sorte de «boîte à outils» technique, un répertoire de formes possibles, dans laquelle ils puisent allègrement, non pour en

jouer, mais pour trouver de nouvelles manières de se relier aux thèmes et enjeux qui sont les leurs. Temporelle, la relation est aussi spatiale. Sans doute n'est-ce pas une nouveauté: les littératures des périodes antérieures ont déjà largement pris en considération ce qui se publiait au-delà de nos frontières nationales ou linguistiques. Mais le phénomène de la mondialisation accentue considérablement la portée de ces échanges, que favorisent en outre les politiques de traduction de plus en plus soutenues. Les écrivains français et francophones sont largement nourris de littératures étrangères. À tout cela s'ajoute la puissante relation que la littérature présente instaure avec les autres disciplines de la pensée. Sa manière de revisiter l'Histoire, nourrie des méthodes de la microstoria et partageant le «goût des archives», a développé la forme des romans et récits archéologiques qu'à leur tour les historiens adoptent parfois eux-mêmes. Les échanges entre sociologie et littérature sont de plus en plus fréquents, d'Annie Ernaux à Jean Echenoz, de Pierre Bergounioux à Édouard Louis ou Marie-Hélène Lafon, qui empruntent des concepts à cette discipline, d'autres, plus nombreux encore qui se penchent sur les objets qui sont les siens, s'interrogent sur des communautés particulières, mettent en œuvre des dispositifs qui s'inspirent de leurs méthodes et de leurs pratiques. Pascal Quignard et Gérard Macé dialoguent avec l'ethnologie, Michon, Rouaud, Nadaud avec

l'anthropologie, Mathieu Larnaudie avec l'économie, Arno Bertina, Sony Labou Tansi, In Koli Jean Bofane avec le politique... etc. Ce type de dialogue produit aussi un effet formel: de plus en plus les textes entremêlent discours et récit, document et fiction, essai et forme lyrique, multipliant à l'intérieur même du texte les relations entre les genres du discours et les savoirs. Ma vie rouge Kubrick, de Simon Roy, va dans ce sens. Il n'est guère possible de développer ici toutes les formes que prennent ces relations, mais un constat, donc, s'impose : la littérature contemporaine est une littérature en relation, largement ouverte autour d'elle à d'autres champs, d'autres disciplines, d'autres périodes, d'autres esthétiques, d'autres littératures, d'autres arts, et même à d'autres discours sociaux, soit qu'elle s'en empare, soit qu'en joue, comme Emmanuelle Pireyre et Jean-Charles Masséra, soit qu'elle les mette à l'épreuve de sa critique. Les figures tutélaires : D'abord les figures littéraires comme Beckett, ou les écrivains dont l'œuvre a connu une forme d'apogée vers 1975. Parmi eux, Viart distingue Barthes, Doubrovsky et Perec. D'abord parce qu'ils ont donné à la biographie, l'autobiographie ou l'autofiction (mot inventé par Doubrovsky) une place ou un rôle déterminants. On trouvera aussi un extrait de Dora Bruder, récit clé de Modiano, parce que ce livre appartient à la mémoire collective. Le rapport à l'Histoire : Mémoire collective ou rapport avec l'Histoire qui seront très importants

dans la deuxième « période » envisagée par Viart, celle des grands inventeurs. De Jean Echenoz pour qui le plaisir de la découverte est le moteur de l'écriture, à Annie Ernaux, Pierre Bergounioux ou Jean Rouaud qui écrivent entre littérature et sociologie, en passant par Pierre Michon ou Pascal Quignard dont les œuvres semblent s'inscrire dans une tradition classique qu'ils ne cessent de subvertir, on trouvera tous les noms qui ont fait ces années vivantes. Tous ont dû se débrouiller avec l'héritage formel des années soixante, en préserver la meilleure part, et parler de l'Histoire, de l'homme dans le monde . Innovations et libres variations : Culture et littérature en question (1960-1985) : Le foisonnement extraordinaire de la littérature laisse apparaître des clivages : 4 Se dit d'une divinité, d'un rôle protecteurs. On dit aussi Un esprit tutélaire (en latin spiritus tutelaris) ou divinité tutélaire est une entité héritée ou acquise présidant à la destinée d'un individu, d'une collectivité, d'une époque, d'un lieu ou d'une ville, et cela de façon bénéfique. Il convient de différencier les expressions « esprit auxiliaire » (terme le plus général), « esprit tutélaire », « esprit gardien », « esprit familial », « génie », « anges gardiens », « double », etc. qui font référence à des systèmes culturels différents. Une étude ultérieure sera présentée dans les prochains cours. Entre les deux premières catégories qui se veulent Littérature et les deux dernières réellement consommées par le grand public, les liens

sont presque nuls. Place de la littérature : Les grandes idéologies laissent un vide, la poursuite d'idéaux généreux est souvent suivie de rudes désillusions. Le public change, une classe d'adolescents adopte la culture anglo-saxonne, surtout musicale. L'enseignement des lettres et des sciences humaines a perdu une part de son prestige, celui des arts reste proche de zéro. Dans le monde, la langue française recule tandis que l'anglais, déformé, s'étend. Le marché du livre constitue l'enjeu d'intérêts importants et les médias accentuent la transformation du livre en objet de consommation. Subsistance des innovations d'après-guerre R. Queneau (OULIPO) se consacre à la recherche poétique avec G. Pérec. Autres poètes : Guillevic, Cayrol, Norge. Les romanciers ont toujours la cote : Lanoux, Sabatier, B. Clavel, H. Troyat, R. Merle, M. Tournier, R. Gary, M. Yourcenar. La littérature de masse vit de l'exploitation systématique de procédés éculés (Delly, G. des Cars, S.A.S., Harlequin,...).

Repères historiques

- 1914 - 1918 : Première Guerre mondiale.
- 1936 : Front populaire.
- 1936 - 1939 : guerre d'Espagne.
- 1939 - 1945 : Seconde Guerre mondiale.
- 1945 : premières bombes atomiques, Hiroshima et Nagasaki (Japon).
- 1946 - 1957 : guerre d'Indochine.
- 1954 - 1962 : guerre d'Algérie.
- 1945 - 1974 : les Trente Glorieuses.
- 1968 : insurrection étudiante.
- 1969 : premiers pas sur la Lune.
- 1989 : chute du mur de Berlin et du communisme en ex-URSS.

*** Auteurs au XX siècle et leurs œuvres :**

Les romanciers :

- Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, 1913 – 1922.
- André Gide, Les Nourritures terrestres, 1897 ; L'Immoraliste, 1902 ; La Symphonie pastorale, 1919 ; Les Faux-Monnayeurs, 1926.
- Colette, Le Blé en herbe, 1923 ; Sido, 1929 ; La Chatte, 1933.
- Georges Bernanos, Sous le soleil de Satan, 1926.
- Saint-Exupéry, Vol de nuit, 1931.
- Céline, Voyage au bout de la nuit, 1931.
- André Malraux, La Condition humaine, 1933.
- Albert Camus, L'Étranger, 1942 ; La Peste, 1947.
- Boris Vian, L'Écume des jours, 1947.
- Alain Robbe-Grillet, Les Gommages, 1953.
- Romain Gary, Les Racines du ciel, 1956 (prix Goncourt).
- Marguerite Duras, Moderato cantabile, 1958.
- Michel Tournier, Vendredi ou les Limbes du Pacifique, 1967.
- Emile Ajar (Romain Gary), La Vie devant soi, 1975 (prix Goncourt).

***Le théâtre et la poésie :**

- Paul Claudel, *Le soulier de satin*, 1924.
- Jean Cocteau, *La Machine infernale*, 1934.
- Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935.
- Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, 1943.
- Jean Anouilh, *Antigone*, 1944.
- Albert Camus, *Caligula*, 1944.

***Poésie et langage :**

- Valéry, *La jeune Parque*, 1917.
- Supervielle, *Le Forçat innocent*, 1930.
- Ponge, *Le Parti pris des choses*, 1942.
- Saint-John Perse, *Vents*, 1946.
- Queneau, *Exercices de style*, 1947.
- Char, *Fureur et mystère*, 1948.
- Tardieu, *Poèmes à jouer*, 1960 ; *Le Fleuve caché*, 1968.

Quels sont les grands mouvements de la littérature française au XXème siècle ?

Un courant littéraire (aussi appelé mouvement littéraire) regroupe des principes, des idées et une vision commune du monde et de la littérature.

Les auteurs faisant partie d'un même courant littéraire partagent souvent une même vision esthétique et idéologique de l'écriture. L'œuvre d'un auteur peut donc ressembler, d'une certaine manière, à celle d'un autre (tout en préservant des traits spécifiques au style de l'auteur).

Un courant peut découler d'un autre, mais de manière générale, un courant naît en opposition à un autre qui le précède. De plus, les courants littéraires n'apparaissent pas dans un seul pays ou une seule région. Souvent, ils se répandent sur un continent ou sur plusieurs. La plupart du temps, un courant traverse tous les arts à la fois.

Par exemple : Les naturalistes, dans leur écriture, mettaient l'accent sur la science, l'observation, la réalité et la nature.

Le Dada (1916 - 1923)

Ayant existé pendant la [Première Guerre mondiale](#), le courant dada, ou dadaïsme, a anéanti toutes conventions/contraintes idéologiques et esthétiques. Les auteurs ont rejeté la raison, la logique, les conventions et les traditions. Cette façon de faire s'est répétée par la suite dans l'histoire littéraire. Les dadaïstes se voulaient très engagés politiquement, irrespectueux, méprisants, provocateurs et extravagants. Ils recherchaient la liberté d'expression à tout prix et avaient pour but de faire réfléchir les lecteurs sur la société.

Le mouvement Dada naît en 1916 et se veut contestataire. Il rejette les conventions esthétiques anciennes et cherche à remettre en cause la notion même d'œuvre d'art. Il s'agit à la fois d'un mouvement littéraire et artistique qui n'aura qu'une durée de vie très brève puisqu'à partir de 1924 le surréalisme prend sa suite avec un arrière-plan intellectuel plus structuré (Freud et l'inconscient, André Breton, le penseur du groupe).

Le mouvement Dada est fondé en 1916 à Zurich (Suisse) où se sont regroupés des artistes fuyant la guerre de 1914-1918. Il s'agit de poètes ou d'écrivains comme Hugo Ball (1886-1927), Richard Huelsenbeck (1892-1974), Tristan Tzara (1896-1963) ou de peintres comme Jean Arp (1886-1966) et Marcel Janco (1895-1984). Ils transforment une ancienne taverne de Zurich en une sorte de café littéraire baptisé Cabaret Voltaire. Agés de vingt à trente ans à l'époque, ces artistes sont scandalisés

par le déclenchement de la guerre et veulent rompre non seulement avec l'art traditionnel mais également avec l'esprit de la société dite bourgeoise. Ils se veulent totalement irrespectueux des conventions en vigueur et cherchent à provoquer pour faire réagir. Hugo Ball proclame : « Ce que nous appelons dada est une bouffonnerie issue du néant. »

Le nom donné à leur mouvement constitue une première provocation qui n'est sans doute pas étrangère au succès qu'il rencontra par la suite. La tradition veut que le mot ait été découvert de façon... dadaïste. Au Cabaret Voltaire, où s'était réuni le groupe, on ouvrit un dictionnaire au hasard et on lança un coupe-papier sur la page : celui-ci désigna le mot dada.

Plusieurs artistes européens se réunissent à Zurich à l'initiative du metteur en scène Hugo Ball pour l'inauguration du Cabaret Voltaire. Parmi eux, Tristan Tzara, poète roumain, Richard Huelsenbeck, poète allemand, Jean Arp, sculpteur alsacien et Hans Richter, peintre allemand. A l'aide d'un coupe-papier, ils ouvrent au hasard un dictionnaire et tombent sur le mot "dada". En réaction à l'absurdité et à la tragédie de la Première Guerre mondiale, ils baptisent le mouvement qu'ils viennent de créer de ce nom. Le "Dadaïsme" entend détruire l'art et la littérature conventionnels. Le mot lui-même ne signifie rien, il désigne selon les fondateurs du mouvement le néant absolu. En 1918, le dadaïsme atteindra son apogée quand Marcel Duchamp se joindra au groupe zurichois. Il faudra attendre 1919 pour voir le "Dada" arriver en Allemagne, avec Max Ernst, et en France, avec l'installation de Tzara à Paris.

***Les dadaïstes :**

1-Jean Arp

- Peintre, sculpteur et poète français (1887-1966)

Cofondateur du mouvement dada à Zurich en 1916 et à Cologne en 1919, Jean Arp épouse en 1921 la peintre abstraite suisse Sophie Taeuber (1889-1943). Il s'installe en 1926 à Meudon et associe surréalisme et abstraction.

***Œuvres marquantes:**

- Formes terrestres, 1917

-Un recueil posthume de ses poèmes et écrits divers a été publié en 1966 sous le titre Jours effeuillés.

2-Hugo Ball

- Ecrivain allemand (1886-1927)

Poète expressionniste célèbre pour ses œuvres phoniques, Hugo Ball est également l'auteur de romans. Epoux d'Emmy Hennigs, il fait partie des fondateurs du

mouvement Dada aux côtés de Tristan Tzara, Jean Arp, Sophie Taeuber et Marcel Janko.

***Œuvres marquantes:**

- Critique de l'intelligentsia allemande, 1919
- La fuite hors du temps, 1927

3-Marcel Duchamp

- Peintre et dessinateur français naturalisé américain (1887-1968)

Considéré par beaucoup comme l'artiste le plus influent du 20e siècle, Marcel Duchamp est notamment connu pour son oeuvre "La Fontaine", un urinoir signé R.Mutt 17 et pour sa Joconde avec une moustache, intitulée de l'allographe LHOOQ, des lettres à lire à la suite à haute voix... Inventeur des "ready-made", pratique qui consiste à transformer un objet usuel en œuvre d'art, il a eu un grand impact sur le dadaïsme.

***Œuvres marquantes:**

-La Fontaine, 1917

-Porte-bouteilles (1914).

-Broyeuse de chocolat, n°2 (1914).

-Le Grand Verre (1915-1923).

-L.H.O.O.Q., (1919).

4-Paul Eluard

- Poète français (1895-1952)

Eugène Emile Paul Grindel, dit Paul Eluard, est un poète français. En 1918, le mouvement Dada entame une remise en question du monde, suivi par le surréalisme. Paul Eluard, ami d'André Breton, y prend part. Il aspire à rénover les techniques du langage et à accéder à l'inconscient. Il devient ensuite l'un des piliers du surréalisme en ouvrant la voie à une action artistique engagée.

***Œuvres marquantes:**

- Capitale de la douleur, 1926
- Liberté, 1942

5-Max Ernst

- Peintre allemand, naturalisé américain, puis français (1891-1976)

En 1909, Max Ernst commence des études de philosophie à l'université de Bonn. Il lit Freud, Max Stirner, Dostoïevski, Nietzsche. La peinture devient sa raison de vivre. Ouvert à tous les courants nouveaux, une évolution rapide le mène de ses premières peintures des années 1909-1913, de style expressionniste, jusqu'au surréalisme. Durant la Première Guerre mondiale, il prend une part active à la protestation de dada, antimilitariste, antibourgeoise, anticulturelle. Grâce à lui, Cologne devient l'un des foyers actifs du mouvement.

***Œuvres marquantes:**

- Combat de poissons, 1917
- L'éléphant de Célèbes, 192

6-Raoul Hausmann

- Peintre et photographe autrichien (1886-1971)

Après avoir rejoint les fondateurs du dadaïsme à Zurich, Raoul Hausmann cofonde le mouvement Dada à Berlin en 1917. Il se consacre au photomontage. Compagnon de Hannah Höch, il appose photographies, illustrations de revues, poèmes et lettres.

***Œuvres marquantes:**

- Le Critique d'art, 1919
- L'esprit de notre temps, 1919

7-Emmy Hennings

- Danseuse, poétesse et écrivaine allemande (1885-1945)

Danseuse, poétesse et écrivaine allemande, Emmy Hennings est l'une des cofondatrices du Cabaret Voltaire, à Zurich, avec son compagnon Hugo Ball. Elle en anima les soirées par ses danses, ses chants et ses poésies. Plus tard, elle assura la subsistance de son couple en travaillant à l'usine.

***Œuvre marquante:**

- Prison, 1919

8-Hannah Höch

- Peintre allemande (1889-1978)

Artiste plasticienne allemande, compagne de Raoul Hausmann, Hannah Höch est la seule femme ayant participé de façon active aux manifestations Dada de Berlin. Surnommée la "Dadasophe", elle expérimente le photomontage et le découpage/collage d'images à partir de cartes postales que les soldats envoient du front à leur famille. Elle fait de cette pratique un instrument de critique sociale et politique.

***œuvres marquantes:**

- Tailler au couteau de cuisine, 1919
- La mouche est morte, 1922

9-Richard Huelsenbeck

- Ecrivain allemand (1892-1974)

Richard Huelsenbek représente l'aile gauche du mouvement Dada à Zurich. Il oriente le dadaïsme berlinois vers un "communisme radical". En 1920, il publie des articles ("Dada vaincra", "L'Allemagne doit disparaître"), un roman "antiexpressionniste" ("La Fin du docteur Billig"), une histoire du mouvement ("En

avant Dada"), édite le Dada-Almanach, organise la Foire dada de Berlin et rompt avec Tzara. Il cesse toute activité dadaïste en 1921, mais laissera des souvenirs (Avec humour, lumière et gruau, 1957).

***Œuvres marquantes:**

- Prières fantastiques, 1916
- L'Homme nouveau, 1917

10-Marcel Janco

- Peintre israélien d'origine roumaine (1895-1984)

Marcel Janco suit des cours d'architecture à Zurich de 1913 à 1916. C'est là qu'il rencontre Jean Arp et Tristan Tzara. Il participe à la fondation du mouvement Dada le 5 février 1916 au Cabaret Voltaire. Il s'illustre en fabriquant toute une série de masques. En 1940, durant la Seconde Guerre mondiale, il se réfugie en Palestine après l'avènement du fascisme en Roumanie. Il devient ensuite un artiste majeur en Israël.

***Œuvres marquantes:**

- Cabaret Voltaire, 1916
- Soleil jardin clair, 1918

11-Francis Picabia

Peintre, graphiste et écrivain français (1879-1953)

D'abord impressionniste puis futuriste, Francis Picabia fréquente Marcel Duchamp et fait preuve d'un esprit "pré-Dada". Au cours d'un séjour en Suisse, il rencontre Tristan Tzara. De retour à Paris, il devient un ardent propagateur du dadaïsme. Il implanta le mouvement à Paris avec André Breton. En 1917, il publie la revue 391, dans l'esprit provocateur de Dada. 391 a une durée de vie de sept ans. Il rompt brutalement avec le mouvement Dada en 1922.

***Œuvres marquantes:**

- L'enfant carburateur, 1919
- Chapeau de paille, 1921

12-Kurt Schwitters

Peintre, sculpteur et poète allemand (1887-1948)

A Hanovre, l'esprit Dada s'incarne en la personne d'un seul homme, Kurt Schwitters, formé sous le signe de l'expressionnisme. Dès 1918, il tourne le dos aux jeux figuratifs pour se composer une grammaire plastique toute personnelle, fondée sur la substitution aux pigments nobles de détritrus de toutes sortes prélevés sur les décharges publiques.

*Œuvres marquantes:

- Merzbild - Rossfett, 1919
- Ursonate, 1932

13-Sophie Taeuber-Arp

- Peintre et sculptrice suisse (1889-1943)

Compagne puis épouse de Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp fait ses premiers pas au Cabaret Voltaire en faisant valoir ses talents de danseuse. Très impliqués dans le mouvement Dada, Sophie et Jean en sont des membres fondateurs.

***Œuvres marquantes:**

- Le Bateau, 1917
- Tête Dada, 1920

14-Tristan Tzara

- Ecrivain français (1896-1963)

D'origine roumaine, Tristan Tzara fonde à Zurich le mouvement Dada en 1916 et sert de pôle d'attraction à l'avant-garde internationale. Il proclame sa volonté de détruire la société et le langage.

***Œuvres marquantes:**

- Le coeur à gaz, 1921
- L'Antitête, 1923
- L'homme approximatif, 1931
- La Fuite, 1947
- Le Fruit permis, 1956
- La Rose et le Chien, 1958

Tristan Tzara :

Tristan Tzara est un artiste, essayiste et poète, figure de proue du mouvement Dada, puis membre du courant surréaliste. Samuel Rosenstock naît en 1896 en Roumanie, dans une famille aisée. Dès l'adolescence, il parle couramment le français, et fait preuve d'intérêt pour la culture et la littérature françaises, très présentes en Roumanie. Il écrit alors ses premiers poèmes. À 19 ans, il quitte la Roumanie et s'installe en Suisse puis en Allemagne. En 1916, sous le pseudonyme de Tristan Tzara, avec Hugo Ball il fonde la revue Dada, qui marque le début du dadaïsme. Les jeunes gens ouvrent également le cabaret Voltaire, où leurs amis artistes se réunissent chaque soir et font grand tapage. En 1920, il gagne Paris où il fréquente André Breton, Paul Éluard et Francis Picabia. Il rejoint alors le courant surréaliste, et s'intéresse aux travaux du groupe en matière de déconstruction du langage.

Dès son adolescence, il écrit et s'éveille à la littérature au lycée Saint-Sava. Bon élève, il se démarque par son ouverture d'esprit et sa curiosité intellectuelle sans limites. En 1912, il crée avec Marcel Janco sa première revue, Simbolul, d'influence symboliste, dans laquelle il publie un de ses premiers poèmes, Sur la rivière de la vie. Il obtient son certificat de fin d'études en 1914, et s'inscrit à l'université de Bucarest en mathématiques et philosophie. En 1915, il adopte le pseudonyme Tristan Tzara.. Le nom Tzara renvoie quant à lui au terme roumain țara signifiant terre ou pays.

En 1925, Tristan Tzara se marie avec Greta Knutson, poétesse suédoise. Ensemble, ils ont un fils. Il continue d'écrire sur la poésie ou l'art contemporain. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il participe à la Résistance et fonde le Comité national des écrivains en zone libre. Dans les années 1950, il continue à expérimenter les formes littéraires et crée un poème perpétuel intitulé La rose et le chien, qui sera illustré par Picasso. Tristan Tzara meurt en 1963 à Paris.

***Zurich, le Cabaret Voltaire et la naissance du mouvement Dada**

Rêvant de voyager et s'ennuyant à Bucarest, Tristan Tzara quitte la Roumanie pour Zurich contre l'avis de son père. En pleine Première Guerre mondiale, la Suisse accueille une partie de la jeunesse d'Europe refusant le conflit. Il s'inscrit à l'Université en classe de philosophie. Parallèlement, il s'associe à l'Allemand Hugo Ball afin d'ouvrir un lieu rassemblant toutes formes de dissidence. Ils investissent une taverne de la Spiegelstrasse et en font un centre de divertissement artistique. Aux côtés de Ball, Hennings, Richard Huelsenbeck, Janco et Sophie Taeuber, il inaugure ce café littéraire et artistique qui remporte un franc succès. Ils y jouent des saynètes décalées et burlesques qui choquent le public bourgeois.

Tzara contribue à la naissance même du terme Dada, et travaille activement à la propagation du mouvement. Une galerie Dada ouvre, où il prononce des conférences sur l'art nouveau et l'art abstrait. Il crée la Revue Dada avec Hugo Ball, qui donne une résonance internationale au mouvement. A cette période, il signe La Première

Aventure céleste de Mr Antipyrine (1916), Vingt-cinq poèmes (1918) et Sept manifestes Dada (1924), un recueil de manifestes lus ou écrits entre 1916 et 1924. Il y affirme son opposition à la guerre mais aussi à la littérature et l'art tels qu'ils sont alors construits.

***Les œuvres principales de Tristan Tzara**

-La première aventure céleste de Mr Antipyrine (1916)

-Vingt-cinq poèmes (1918)

-Sept manifestes Dada: Lampisteries (1916-1920)

-Chanson Dada (1923)

-Sept manifestes Dada (1924)

-L'homme approximatif (1925-1930)

-Le Surréalisme et l'Après-guerre (1947)

-La Rose et le chien (1958)

Le surréalisme (1914-1946)

Le Surréalisme, né après la première Guerre Mondiale, est caractérisé par son opposition à toutes conventions sociales, logiques et morales. C'est un mouvement qui prime le rêve, l'instinct, le désir et la révolte. Il provient du Dadaïsme (un mouvement intellectuel, littéraire et artistique qui, entre 1916 et 1923). Certains artistes importants du Surréalisme proviennent de ce premier courant, par exemple : Max Ernst, Man Ray et Hans Arp. Comme tous les mouvements littéraires, le Surréalisme est marqué par ses écrivains. En 1924, André Breton écrit le "Manifeste du Surréalisme". Il était surtout désireux de garder la "pureté" originale du mouvement. La cohésion du groupe a surtout été marquée par les nombreuses expositions à Paris.

Dominé par la personnalité d'André Breton, le Surréalisme est d'abord d'essence littéraire. Son terrain d'essai est une expérimentation du langage exercé sans contrôle. Puis cet état d'esprit s'étend rapidement aux arts plastiques, à la photographie et au cinéma, non seulement grâce aux goûts de Breton, lui-même collectionneur et amateur d'art, mais aussi par

l'adhésion d'artistes venus de toute l'Europe et des États-Unis pour s'installer à Paris, alors capitale mondiale des arts.

Les artistes surréalistes mettent en œuvre la théorie de libération du désir en inventant des techniques visant à reproduire les mécanismes du rêve. S'inspirant de l'œuvre de Giorgio De Chirico, unanimement reconnu comme fondateur de l'esthétique surréaliste, ils s'efforcent de réduire le rôle de la conscience et l'intervention de la volonté. Le frottage et le collage utilisés par Max Ernst, les dessins automatiques réalisés par André Masson, les rayographes de Man Ray, en sont les premiers exemples. Peu après, Miró, Magritte et Dali produisent des images oniriques en organisant la rencontre d'éléments disparates.

Leur première exposition collective a lieu à Paris en 1925. Puis le mouvement se diffuse à l'étranger pour atteindre une renommée internationale avec les expositions de 1936 à Londres et à New York, de 1937 à Tokyo, de 1938 à Paris, notoriété renforcée par l'immigration aux États-Unis de la majeure partie du groupe pendant la guerre. Le Surréalisme a ainsi profondément inspiré l'art américain : la pratique de l'automatisme est par exemple l'une des origines du travail de Jackson

Pollock et de l'Action Painting, tandis que l'intérêt porté par les Surréalistes au thème de l'objet annonce le Pop Art¹.

Le Surréalisme est un mouvement qui se développe pendant plus de quarante ans, depuis les avant-gardes historiques du début du siècle jusqu'à l'émergence de nouveaux courants dans les années 60 : outre la peinture américaine et le Pop Art, l'art surréaliste a motivé l'apparition d'une seconde vague avant-gardiste en Europe dans les années 60, dont le Nouveau Réalisme est l'éminent représentant.

Auteurs surréalistes

- Apollinaire, Alcools, 1913.
- Aragon, Feu de joie, 1917.
- Breton, Le Manifeste du surréalisme, 1924.
- Eluard, Capitale de la douleur, 1926.
- Michaux, Voyage en grande Garabagne, 1936.
- Prévert, Paroles, 1946 ; Histoires, 1946 ; Spectacles, 1951.

¹ Le terme Pop Art est une abréviation de popular art qui signifie « art populaire ». Ce mouvement est né en Angleterre dans les années 1950 et s'est ensuite développé aux États-Unis. URL <https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-pop-art>

André Breton (1896-1966)

André Breton est né le 19 février 1896 à Tinchebray (Orne). Ecrivain et poète français. André Breton est l'un des fondateurs et animateurs du mouvement surréaliste. Originaire d'un milieu modeste, il commence sans enthousiasme des études de médecine et est mobilisé en 1916 comme infirmier militaire à Nantes. Il y fait la connaissance de Jacques Vaché, qui se suicide à 24 ans et qui aura une grande influence sur lui.

Avec Louis Aragon et Philippe Soupault, André Breton fonde en 1919 la revue "Littérature". Ami de Guillaume Apollinaire, il fréquente aussi Tristan Tzara, initiateur du mouvement Dada. Dans "Les Champs magnétiques" (1920), texte poétique écrit avec Philippe Soupault, il met en oeuvre le principe de l'écriture automatique. André Breton publie en 1924 le premier "Manifeste du Surréalisme" où il prône l'exploration poétique de l'inconscient en réhabilitant l'imaginaire et le rêve. Avec ses amis, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard, René Crevel, Michel Leiris, Robert Desnos, Benjamin Péret, il crée le "Bureau de recherches surréalistes" et la revue "La Révolution surréaliste".

Il fonde en 1919 avec Aragon et Soupault la revue *Littératures*, et veut faire du surréalisme une aventure collective. Il définit le surréalisme comme une conquête du merveilleux par l'exercice de l'écriture automatique, par le procès sans cesse recommencé du « monde réel ». Toujours en 1919, Breton et Soupault se livrent à l'écriture de l'essentiel des Champs magnétiques. De la même façon, les récits d'André Breton refusent la fiction romanesque. *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932), *L'Amour fou* (1937) retracent la quête quotidienne du merveilleux. Selon lui, l'homme doit redevenir ce « rêveur définitif » que l'enfance promettait.

Lorsque qu'arrive la Seconde Guerre mondiale, Breton s'exile et rejoint New York, où il regroupe ses amis autour de la revue *VVV*. De retour à Paris en 1946, il multiplie les expositions collectives. Il meurt à Paris le 28 septembre 1966. À l'occasion du cinquantenaire de la mort d'André Breton, la Bibliothèque nationale de France propose cette bibliographie sélective, qui recense des ouvrages disponibles en accès libre dans les salles H de la bibliothèque tous publics et V de la Bibliothèque de recherche, des enregistrements et des ressources en ligne.

L'existentialisme (1935-1954)

Courant philosophique du XXe siècle qui affirme que l'homme est libre, qu'il n'est pas déterminé. C'est ce qu'il fait, ce qu'il choisit, qui le fait devenir ce qu'il est. (L'existentialisme dit que Dieu et la nature humaine sont des concepts inexistantes). L'homme doit trouver en lui ses propres valeurs et il doit décider par lui-même les actes qu'il commettra. Cela veut dire que cette conception est la prise de conscience que l'homme doit prendre sur lui-même ses valeurs et son existence. Tous les existentialistes accordaient une importance capitale à l'engagement personnel et passionné dans la recherche du bien et de la vérité.

Un des grands auteurs de ce mouvement se nomme Jean-Paul Sartre. Il défend l'existentialisme face aux critiques formulées par les marxistes et les chrétiens. Vulgarisant sa pensée, Sartre s'attache à décrire l'homme comme n'ayant pas d'essence et se constituant par ses choix. Il résume cette pensée dans la célèbre phrase : "l'existence précède l'essence". L'homme existe mais ne se donne une essence que par ses actes. Il est donc responsable de ces derniers et jouit d'une grande liberté.

A cette époque, les genres et registres dominants sont le théâtre et la poésie philosophique. Le principe dominant est l'interrogation sur le sens de la vie. Les thématiques étudiées sont l'engagement, l'absurde, le mal et la mauvaise foi. Et enfin, les auteurs clés sont Malraux avec l'Espoir, Sartre avec la Nausée, et Calus avec L'Etranger.

Sartre est celui qui a le plus développé l'existentialisme athée dans son livre l'Être et le Néant puis dans sa conférence L'existentialisme est un humanisme. Il décrit les concepts de liberté individuelle, de responsabilité et d'angoisse, mais aussi de morale subjective. Il relie le mouvement avec l'Humanisme puisque dans les deux, l'Homme et ses actions sont au centre de l'attention.

Auteurs existentialistes:

- Jean-Paul Sartre (1905-1980), France
- Friedrich Nietzsche (1844-1900), Allemagne
- Sør Blaise Pascal (1623-1662)
- Franceen Aabye Kierkegaard (1813-1855), Danemark

Jean-Paul Sartre

Le 21 juin 1905 à Paris, Jean-Paul Sartre est un écrivain et philosophe français. Fils unique et orphelin de père à quinze mois, il est élevé dans un milieu bourgeois et cultivé. Son grand-père Charles Schweitzer se charge de son éducation jusqu'à ses 10 ans. En 1971, sa mère se remarie avec Joseph Mancy, qu'il déteste. Après quelques années passées à La Rochelle avec sa mère et son beau-père, il rejoint Paris à l'âge de 15 ans pour être soigné en urgence et y reste définitivement. Il entre à l'École normale en 1924, dont il sort agrégé de philosophie en 1929, année pendant laquelle il rencontre Simone de Beauvoir.

La relation inédite entre Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir

Jean-Paul Sartre rencontre Simone de Beauvoir alors qu'ils travaillent tous deux pour passer (pour la seconde fois pour Sartre) le **concours d'agrégation** de philosophie. Le coup de foudre intervient immédiatement, et ils entament une liaison. Ils sortent de l'École normale agrégés de philosophie, Sartre obtenant la première place au concours, de Beauvoir la seconde. Tous deux nouent une **relation intellectuelle et affective** très forte, mais ne se conforment pas à la vie maritale. Ils se refusent en effet à partager le même toit. Jusqu'à la mort du philosophe, ils vivent ainsi dans l'anticonformisme le plus total. Les **liaisons extérieures** font partie intégrante de leur relation, qui va parfois jusqu'à

inclure une **tierce personne** dans leur jeu amoureux. Cette relation inhabituelle et sulfureuse fait d'eux l'un des plus célèbres couples littéraires de son époque.

Sous l'Occupation, Jean-Paul Sartre écrit la pièce Les Mouches

En 1931, Jean-Paul Sartre est nommé professeur au Havre et succède à Raymond Aron à l'Institut français de Berlin de 1933 à 1934, période pendant laquelle il approfondit ses connaissances de la phénoménologie. En 1938, il publie *La Nausée*, roman couronné d'un **succès** écourté par le début de la Seconde Guerre mondiale. Fait **prisonnier** quelque temps après sa mobilisation, il est libéré en mars 1941 et revient à Paris, où il devient professeur de khâgne. Il s'essaie en 1943 au **théâtre** en publiant *Les Mouches*, qui ne rencontre pas un franc-succès, contrairement à la pièce *Huis Clos*, qui plaît beaucoup aux officiers allemands invités à la première, en 1944.

Jean-Paul Sartre est l'héritier de Descartes et a été influencé par les philosophes allemands Hegel, Marx, Husserl, et Heidegger. Dans "l'Être et le Néant", traité de l'existentialisme d'un abord difficile car s'adressant aux philosophes, il aborde les rapports entre conscience et liberté. L'ouvrage s'articule autour des thèmes de la conscience, de l'existence, du pour-soi (manière d'être de l'existant), de la responsabilité de l'être-en-situation, de l'angoisse lorsque la conscience appréhende l'avenir face à sa liberté, de la

liberté d'échapper à l'enchaînement des causes et déterminations naturelles, du projet lorsque la conscience se projette vers l'avenir.

Pour Jean-Paul Sartre, Dieu n'existant pas, les hommes n'ont pas d'autres choix que de prendre en main leur destinée à travers les conditions politiques et sociales dans lesquelles ils se trouvent.

Le théâtre et le roman sont pour Jean-Paul Sartre un moyen de diffuser ses idées grâce à des mises en situation concrète (Huis clos, Les mains Sales, La nausée...). Il mène une vie engagée en se rapprochant du Parti communiste en 1950, tout en gardant un esprit critique, avant de s'en détacher en 1956 après les événements de Budapest.

Principales œuvres :

- La Nausée (1938)
- Le Mur (1939)
- Les Mouches (1943)
- L'Être et le Néant (1943)
- Huis clos (1945)
- L'âge de raison (1945)
- L'existentialisme est un humanisme (1945)

- Morts sans sépulture (1946)
- La Putain respectueuse (1946)
- Réflexion sur la question juive (1947)
- Les mains Sales (1948)
- Le Diable et le Bon Dieu (1951)
- Les Séquestrés d'Altona (1959)
- Critique de la raison dialectique (1960)
- Les Mots (1964)

Le nouveau roman (1942-1970)

Le « nouveau roman » vient d'une expression d'Emile Henriot dans un article de mai 1957. Cette expression désigne un ensemble d'auteurs qui remettent en cause le roman traditionnel et qui cherchent à renouveler le genre romanesque.

Le nouveau roman apparaît dans les années 1950 en opposition au roman traditionnel. Les nouveaux romanciers questionnent le statut du personnage, la fonction de la description et l'intrigue romanesque. Le Nouveau roman est une appellation donnée par la critique à un ensemble d'écrivains qui, dans les années 1950- 1960, ont tenté de redéfinir le roman en rompant avec la tradition balzacienne de l'intrigue et des personnages : l'intrigue n'est plus forcément linéaire, la cohérence psychologique des personnages n'est plus assurée. Le personnage offrait grâce à son nom sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité.

Le nouveau roman est un terme générique désignant les recherches sur l'écriture romanesque menées, à partir des années 1950 par un groupe d'écrivains «qui comptait notamment Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude

Simon etc » . Les romans publiés dans les années 1950 par les éditions de Minuit ont d'emblée marqués une rupture avec le roman traditionnel. La chronologie n'est pas respectée, le texte ne possède plus forcément une cohérence logique, le personnage est moins caractérisé. C'est de l'écriture du roman dont ces œuvres parlent, ils ne possèdent pas une intrigue romanesque traditionnelle. Exemple : Sarraute, *Le planétarium*(1959), Butor, *La Modification* (1957), M. Duras, *Moderato cantabile* (1958).

A la tradition réaliste du roman, qui reposait plutôt sur les conventions du récit, les auteurs de cette époque appelés " nouveaux romanciers " opposèrent une autre forme de réalisme, celui qui suggère le déroulement de la conscience avec son apparente incohérence. Mais souvent dans leur production romanesque de manifestes ou d'analyses théoriques, ils prétendirent donner aussi une nouvelle noblesse au genre en faisant dominer ses aspects formels.

Le genre dominant de cette époque est le roman. Les principes sont le rejet des traditions romanesques, la destruction du récit et de l'écriture novatrice. Les thématiques abordées sont celles du monde des objets et

l'incommunicabilité. Les auteurs clés sont Robbe-Grillet avec *La Jalousie*, Butor avec *La Modification* puis Sarraute avec *Le Planétarium* et *Enfance*.

Les caractéristiques du nouveau roman

Arguments contre le roman réaliste	Les raisons de cette opposition	Éléments du nouveau roman
Critique du personnage traditionnel (et de l'analyse psychologique). Refus des personnages stéréotypés.	Le personnage est à l'image d'une réalité qui s'avère beaucoup plus complexe.	Le personnage disparaît, il perd tous les éléments fondant son identité (son nom, son milieu social et son caractère).
Remise en cause de l'intrigue chronologique et de l'illusion réaliste. Refus du point de vue omniscient.	Le monde extérieur demeure confus et ne peut se donner à lire fragmentaire.	Le nouveau roman donne la vision d'un monde éclaté où dominent des objets disparates et une intrigue réduite au minimum.
Refus de la littérature engagée.	Le roman doit réfléchir sur lui-même.	Le roman n'est « plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture » (Ricardou).

Le théâtre de l'absurde (1940-1962)

Le théâtre de l'absurde est un terme formulé par l'écrivain et critique Martin Esslin pour désigner une direction théâtrale importante du XXe siècle. L'absurdité des situations mais également la déstructuration du langage lui-même ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd.

L'absurde, c'est-à-dire ce qui échappe à toute logique, caractérise les pièces de plusieurs dramaturges du milieu du XXe siècle. Ils ne se regroupent pas dans un mouvement mais partagent le même rejet des règles traditionnelles du théâtre et la volonté de déconstruire les personnages, le langage et l'intrigue.

Les dramaturges du théâtre de l'absurde mêlent comique et tragique afin de mettre le spectateur mal à l'aise, pour qu'il prenne conscience de l'étrangeté du monde .

Ils rejettent également toute caractérisation psychologique des personnages : on connaît peu de choses de leur vie ou de leur caractère. Ce

sont des anti-héros. De même, toute forme traditionnelle d'intrigue est rejetée : dans *En attendant Godot*, les personnages attendent en vain un personnage dont le spectateur ne sait rien.

Au lendemain de la deuxième guerre mondiale on remarque que les mentalités changent, ayant été ébranlées par le contexte de guerre. Pour la première fois, les croyances religieuses sont à la baisse et l'évolution pas très gaie du monde effraie les gens. On commence donc à se poser des questions sur le monde dans lequel on vit.

Le théâtre de l'absurde représente bien le questionnement de l'époque. Une époque d'après-guerre où toutes les idées et les conceptions déjà existantes sont remises en question. La notion importante à comprendre en ce qui concerne le théâtre de l'absurde c'est qu'il s'opposait au réalisme, au théâtre. C'est donc une forme de théâtre où l'on peut tout oser, utiliser son imaginaire sans se limiter et surtout, ne pas se soucier si ce que l'on raconte est fidèle à la réalité.

Le genre dominant de cette époque est le théâtre. Les principes sont le rejet des conventions théâtrales et le règne de l'anti-héros.

***Les principes de cet « anti-théâtre »**

-Le mélange du tragique et du comique

Le théâtre de l'absurde exprime l'angoisse à travers l'humour noir : il multiplie les changements de registres qui créent une atmosphère déroutante et les procédés comiques peuvent servir à atténuer la dimension tragique d'une pièce. Dans *En Attendant Godot* (1948) de Beckett, Vladimir et Estragon dialoguent mais la communication est entravée par les obsessions des personnages. Elle amuse bien que la situation soit profondément tragique. Voici un extrait de la scène d'exposition :

ESTRAGON : Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie. VLADIMIR : (...)

(Estragon s'acharne sur sa chaussure.) Qu'est-ce que tu fais ? ESTRAGON : Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ? VLADIMIR : Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter. Dans *Oh les beaux jours* (1961) du même auteur, les personnages ne se voient plus, ne parlent plus: Winnie d'adresse à Willy mais parle seule faisant de la pièce un monologue comique et pathétique à la fois. Le tragique provient alors non de l'attente d'un événement menaçant, mais d'une situation d'impuissance, de l'incapacité de se révolter, de modifier le cours des choses. L'absence d'espoir accentue le sentiment de

la solitude dans une société déshumanisée; c'est pourquoi le théâtre de l'absurde utilise la farce, l'humour noir ou la dérision qui renouvellent la tragédie classique.

-Remise en cause des conventions théâtrales

Le théâtre de l'absurde refuse la conception classique du théâtre : il n'y a plus d'intrigue, le décor est vide, le langage est fait de non-sens et de silences, les codes littéraires disparaissent. On trouve des phrases toutes faites et parfois réduite à un simple mot, des ruptures dans les dialogues, des lieux communs, des parodies grossières et voyantes font leur entrée sur scène. On parle de « radioscopie du langage » tant la grammaire et le vocabulaire sont malmenés et désarticulés. L'action n'est pas préconisée, le lieu où se déroule l'action n'est souvent pas cité avec précision et peut être totalement inexistante. La pièce peut très bien être privée de tout mouvement dramatique puisque le but n'est pas «de raconter une histoire mais de construire un objet temporel dans lequel le temps, par le sujet» - Sartre. L'action peut s'étendre et recommencer à l'infini (comme dans *En Attendant Godot*, de Beckett) ; et c'est justement parce que «rien ne se passe que tout se passe, et que le tableau est complet, de la dérision au tragique» - Ionesco. Il arrive même que l'action échappe à tout contrôle: elle peut parfois laisser la place à l'improvisation. Le théâtre de l'absurde n'hésite pas à emprunter aux techniques du mime, du cirque. C'est ainsi

que des tons si différents cohabitent sans transition parfois: l'angoisse succède à l'humour, la mort à la situation la plus clownesque.

-Mettre en scène des anti-héros

Alors que la tragédie classique repose sur la confrontation entre le héros et une puissance supérieure qu'il défie, le théâtre de l'absurde met en scène des anti-héros prisonniers de la condition humaine. Ce sont des êtres anonymes, sans profondeur psychologique, sans caractère bien défini. On a davantage à faire à des allégories d'humanité (du clochard de Beckett au Roi de Ionesco). Les anti-héros sont confrontés à des objets banals et dérisoires, qui gênent par leur présence ou envahissent la scène. A travers eux, le théâtre de l'absurde conteste la société de consommation. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie, dans un monologue presque infini, essaie de meubler sa journée grâce à des objets dispersés autour d'elle et au niveau de son sac. Dans *Les Chaises* (1951) de Ionesco, la scène est constituée d'un grand nombre de chaise qui étouffent et inquiètent la scène. Les thèmes essentiels :

l'écoulement infini du temps, le temps est aboli, il n'est pas linéaire : soit il n'avance pas, soit il se répète. 5 Les personnages sont confrontés à l'expérience d'un temps qui s'écoule sans repère. Ils n'ont pas de projets ou attendent des événements

qui n'arrivent jamais. . Le temps est lui-même tourné à l'absurde par certains moyens (pendule sonnant un nombre improbable de fois dans La Cantatrice Chauve de Ionesco). La solitude de l'homme et le tragique d'existence Se sentant étranger dans le monde, les personnages expriment leur solitude et leur angoisse au sein d'un univers qui a perdu toute signification. Le "non-lieu" débouche sur la thématique du vide. Godot (God = Dieu en Anglais) pourrait en effet renvoyer à un monde sans Dieu, celui qu'en vain l'humanité attend sans trop au juste savoir pourquoi. L'absence d'intrigue accentue d'ailleurs plus encore la solitude de l'homme et sa solitude morale. Le drame est là : le drame ce n'est pas d'attendre, c'est de ne pas pouvoir donner un sens à l'attente. VLADIMIR - Alors on y va ? ESTRAGON - Allons-y (Ils ne bougent pas). Cette didascalie finale de la pièce En Attendant Godot, présente un éternel recommencement dont les personnages ne comprennent pas la signification. La difficulté de communiquer Le langage ne remplit plus sa fonction de communication ; les personnages sont incapables de faire part de leurs sentiments et les mots semblent vides de sens. Chez Beckett, la qualité primordiale de ses personnages « c'est qu'ils sont là ». Dans sa pièce de théâtre En attendant Godot, les personnages - des prénoms simples- Gogo et Didi mangent une carotte et n'ont rien à se dire. Ils font mine de partir, de rester mais le décor est toujours le même. On ne connaît rien

concernant leur vie. Donc pendant trois heures et malgré le vide, les spectateurs restent accrochés aux personnages. L'œuvre nous propose un « rien ne s'y passe », il n'y a pas d'intrigue. En plus, il faut ajouter à ce rien de Didi et Gogo, l'intervention de Lucky muet et Pozzo aveugle pour rendre plus lourde, plus insignifiante l'histoire. Chez Tardieu par exemple, dans Finissez vos phrases!, les répliques ne sont jamais terminées. Dans La Leçon de Ionesco, le maître enseigne à l'élève des choses sans importances, employées de manière savante, mais il ne fait absolument pas attention à son élève qui a un curieux mal de dent. Dans Rhinocéros, les personnages ont de plus en plus de mal à communiquer entre eux à cause de la rhinocérite. Béranger, personnage principal qui n'a pas été atteint par la maladie, finit par revendiquer haut et fort sa condition humaine. Ionesco met en cause les régimes totalitaristes.

***Les caractéristiques du théâtre de l'absurde**

- **Disparition de l'intrigue** : les situations n'évoluent pas, pas d'intrigue dans le sens « narratif » du terme. - Crise du personnage (présenté comme un pantin qui perd parfois son identité). Souvent, on ne trouve pas de personnalités marquées.

- **Lieu et temps imprécis ou incohérents**

- **Absence de communication entre les personnages** : le langage mis en scène n'est plus un moyen de communication mais exprime le vide, l'incohérence : déconstruction du langage, qui ôte toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus sur scène. Le langage représente la vie.

- **Mise en scène différente** : la majorité de ces pièces de théâtre ne possèdent ni acte ni scène ; importance accordée aux gestes et attitudes des personnages ; soucis du détail dû à la volonté de créer un spectacle total (utilisation de mime, de clown, d'un maximum d'éléments visuels, soucis du détail dans la mise en scène, jeux de lumières, de sons)

- **Importance des didascalies dans le texte écrit** : nombreux moments où le théâtre n'est plus parole, mais gestes et attitudes

- **Aspect tragique** : solitude, souffrance, absurdité de la condition humaine. La scène se déroule souvent dans un climat de catastrophe mais le comique s'y mêle : caractère absurde. L'absurde n'aboutit toutefois pas à un engagement (comme chez Sartre) ou à une révolte (comme chez Camus). Personnages et situations du théâtre de l'absurde semblent plutôt s'immobiliser dans un tragique total. Les écrivains de l'absurde

représentent une image tragique de l'homme, voué à la solitude et confronté à un univers dépourvu de sens. Ils expriment l'angoisse existentielle née de l'impossible de communiquer avec les autres.

Les auteurs et leurs œuvres

- Ionesco, La Cantatrice chauve, 1950 ; La Leçon, 1951 ; Les Chaises, 1952 ; Rhinocéros, 1959 ; Le roi se meurt, 1962.
- Beckett, En attendant Godot, 1952 ; Oh ! Les beaux jours, 1963.
- Obaldia, Du vent dans les branches de Sassafras, 1966.
- Tardieu, Théâtre de chambre, 1966.

Méthode pour étudier un roman :

Analyser un roman revient à lire un texte narratif en prose de façon approfondie, dont la finalité est de dégager le sens du récit.

1- Présenter l'ouvrage

Avant toute chose, il convient de présenter l'ouvrage.

Cela revient à mettre sur papier tous les éléments qui s'observent avant-même d'avoir lu le récit.

On va y trouver :

- Le nom de l'auteur,
- Le titre de l'œuvre,
- La date du livre,
- La collection de l'ouvrage,
- Le genre littéraire du récit (pensez à justifier),
- Le registre littéraire dans lequel s'inscrit l'histoire (pensez à justifier).
- Il s'agit d'une courte phrase ou d'un paragraphe bref.

Exemple :

Ce texte de Victor Hugo (1802-1885) s'intitule *Les Misérables* et a été écrit en 1862. Il a été publié aux éditions Flammarion et décrit la misère et la violence sociale qui s'exerce sur les populations pauvres de Paris et en France au 19^{ème} siècle.

Ce roman s'inscrit dans le romantisme dans la mesure où il reflète la conception de V. Hugo sur la nature humaine. Mais, c'est aussi un roman d'inspiration réaliste, en ce qu'il cherche à décrire la réalité sociale de la France des années 1850.

2- Analyser la structure du roman

La structure du roman correspond au travail préliminaire de l'analyse littéraire.

Le roman se constitue d'actions articulées autour d'une intrigue. Pour développer son intrigue, l'auteur distribue des séquences, des passages formant une unité dans le temps, les lieux et les personnages.

C'est un peu comme les fondations d'une maison : tout comme le maçon ne peut construire les murs d'une maison sans poser les fondations, l'auteur ne peut écrire son histoire si la structure du roman est bancal

Il s'agit de :

-La situation initiale : on définit le cadre de l'intrigue (lieu, époque, personnages),

-Les éléments perturbateurs ou modificateurs remettant en cause l'état initial (rencontres, événements inattendus),

-Les péripéties, rebondissements et coups de théâtre modifiant la situation des personnages,

-Un événement de résolution (résolution de l'intrigue),

-La situation finale, heureuse ou malheureuse, positive ou négative, à la fin du récit.

-Parfois, cette structure peut varier selon les œuvres et comporter par exemple la situation finale avant l'état initial.

En faire l'analyse permet d'enrichir l'étude du roman car elle montre au correcteur que l'on a bien compris le déroulement du livre et l'ensemble des actions qui le composent, le fil d'Ariane de l'ouvrage.

L'intrigue et la narration

L'intrigue puise son sens dans son étymologie latine, *intricare*, et signifie complication, *imbroglio*. Il s'agit donc de décrire l'enchaînement des événements qui viennent perturber l'action centrale.

C'est ce que font les personnages pour gérer les situations auxquelles ils sont confrontés : souvent, un conflit, qui amène tel ou tel protagoniste à modifier son action.

Cela va permettre à l'auteur de captiver son lecteur.

Identifier l'intrigue du texte romanesque vise finalement à trouver le point culminant et les points forts du livre, qui impliquent le lecteur dans le récit.

On distingue trois types d'intrigue :

L'intrigue unique : elle présente l'histoire d'un personnage, de la situation initiale à la résolution de l'intrigue (situation finale),

L'intrigue complexe : plusieurs personnages dont les destinées se croisent. Plus les personnages sont nombreux, plus l'intrigue est complexe,

L'enchâssement : pour développer des intrigues secondaires imbriquées dans l'intrigue principale (un personnage raconte sa propre histoire et les modes de narration varient).

Afin d'organiser les événements selon un enchaînement logique, il faut à l'auteur choisir un mode de narration.

L'analyse littéraire s'attarde donc logiquement sur le mode de narration de l'œuvre, afin de mettre en lumière l'histoire qui est racontée.

Les trois formes de narration sont :

Le narrateur-personnage : schéma caractéristique de l'autobiographie, c'est le narrateur lui-même qui raconte sa propre histoire, à la première personne du singulier. On donne l'impression que le roman est basé sur une histoire vraie,

La narration à la troisième personne : le narrateur n'intervient que ponctuellement dans le récit : il fait des aller-retour entre le moment de la narration et l'époque de l'histoire,

Le narrateur invisible : il est extérieur à l'histoire. La première personne n'apparaît jamais dans le récit.

Notez qu'une narration ne relate pas toujours les faits dans un ordre chronologique : il peut y avoir des retours en arrière, des ellipses dans le récit et des variations de vitesse du récit : la narration d'une longue période peut être contenue dans une seule phrase courte.

L'étude de l'espace et du temps du roman :

Pour mieux situer l'intrigue, il est essentiel de situer le cadre spatio-temporel de l'œuvre.

Tous les récits rapportent des événements, mythiques ou réels, inscrits dans le temps et dans l'espace. Ces repères spatio-temporels aident à caractériser l'intrigue et à comprendre les passages descriptifs.

Par exemple, on dira que la Peste (A. Camus) se déroule à Oran, en Algérie, au début des années 1940.

Ce peut-être une décennie entière, un jour particulier, une année, etc.

Le roman présente soit un espace ouvert et des lieux variés, ou un cadre fermé sur un seul et unique lieu.

Ce qu'il faut savoir faire, c'est définir la fonction des lieux dans le roman : par exemple, une scène se déroulant dans un cachot, la cellule d'un bagné afin de décrire l'isolement et l'enfermement.

On évoquera l'époque de la journée, par exemple la nuit, pour symboliser l'angoisse, le désespoir ou la cécité.

Enfin, ce peut être également une saison, à l'instar du printemps qui représente la renaissance de la nature, le bonheur (pour un roman dont le héros est heureux, du moins en situation initiale).

L'analyse du corps du texte

Puisque l'on a vu les différentes formes de narration, il convient désormais d'identifier la façon dont l'auteur imagine son narrateur et sa position vis-à-vis du récit.

Cela signifie la focalisation ou le point de vue, la façon dont est raconté le texte romanesque.

C'est donc une partie fondamentale d'une fiche de lecture d'un roman.

La focalisation

Voici un court tableau pour bien visualiser les types de points de vue qui forment la trame d'un roman :

Point de vue	Type de discours	Le récit	Le narrateur
Focalisation externe	Paroles au style directe par les dialogues	Description neutre et objective des faits	Narrateur invisible
Focalisation interne	Discours au style indirect libre	Description subjective du temps et de l'espace	Narrateur confondu avec les personnages
Focalisation "zéro"	Interventions du narrateur visibles	De nombreux aller- retours dans le temps et l'espace	Narrateur confondu avec l'auteur

Si l'auteur fait le choix du narrateur interne, alors le récit se trouve à la première personne. Le lecteur a accès aux pensées et aux sentiments du personnage.

Dans un point de vue externe, le narrateur est situé en position de témoin extérieur à l'action : l'histoire est racontée de façon extérieure, comme si une caméra filmait la scène, ce qui confère un aspect objectif à l'œuvre.

Les figures de style

L'analyse romanesque implique, pour faire une bonne fiche de lecture, de comparer et d'analyser les procédés stylistiques de l'écriture.

Fondamentaux, ceux-ci servent à dégager un sens dans l'étude du texte.

Il s'agit de nombreuses figures de styles qui enluminent le texte : comparaison, métaphores, allégories, personnification, litote, prétérition, euphémisme, oxymore, pléonasme, gradation, répétition, hyperbole.

Parmi celles-ci, on recense cinq types de figures de style :

-Les figures de répétition,

-Les figures d'analogie,

-Les figures d'exagération,

-Les figures d'atténuation,

-Les figures de construction.

Quelles figures de style V. Hugo emploie-t-il pour décrire la cruauté des hommes et l'injustice dans Le Dernier Jour d'un Condamné, par exemple ?

L'analyse des figures de style ouvre sur l'étude des champs lexicaux utilisés par l'auteur : en substance, ils donnent du relief à l'oeuvre.

On n'a donc pas accès aux sentiments ni aux pensées du personnage.

Enfin, le point de vue dit "zéro" : c'est le narrateur omniscient, celui qui a une vision d'ensemble de l'espace et du temps romanesques.

Le narrateur connaît tout de ses personnages, y compris les pensées et sentiments des personnages, mais aussi leur histoire, leur passé, leurs traits de caractères : il en sait davantage encore sur eux que les personnages eux-mêmes.

Il donne son opinion personnelle sur l'action : cela permet à l'auteur d'avoir une vision étendue de l'intrigue et des personnages.

Le rythme du texte

Enfin, n'oubliez pas d'analyser la construction et le rythme des phrases du texte.

Qu'elles soient longues ou courtes, simples ou complexes, les phrases et leurs constructions différentes aident à objectiver le style d'écriture du romancier.

Les phrases peuvent être simples (sujet + verbe + complément) ou complexes (phrase simple + propositions subordonnées), le rythme peut être binaire ou ternaire, accélérer l'action ou la ralentir.

Les personnages du roman

Qu'il soit inspiré d'une personne réelle ou le héros d'une fiction, le personnage tient une position centrale dans le roman.

En effet, le personnage principal sera souvent au centre de l'intrigue. Il peut y en avoir plusieurs, à l'instar de Jean Valjean, Fantine, Javert, Cosette, Marius ou les Thénardier dans *Les Misérables* (V. Hugo).

On a donc deux types de personnages :

Le(s) personnage(s) principal(aux),

Le(s) personnage(s) secondaire(s).

Ce(s) dernier(s) se trouvent en arrière-plan, en retrait mais sans que leur rôle ne soit négligé ou oublié. Même secondaires, il est important de les mentionner dans la fiche de lecture, car ils peuvent jouer un rôle fondamental dans le récit.

L'analyse des personnages a pour finalité de dresser leur portrait afin d'en expliciter leur rôle à travers le récit.

On dressera l'état civil en quelque sorte, tout ce que l'auteur livre à son lecteur sur les personnages-clés du récit : nom, âge, sexe, profession et origine sociale, expériences passées, etc.

Marguerite Duras

Marguerite Duras, née Marguerite Donnadiou, est une écrivaine, dramaturge, scénariste et réalisatrice française, née le 4 avril 1914 à Saigon, alors en Indochine française, et morte le 3 mars 1996 à Paris. La diversité et la modernité de son œuvre, qui renouvelle le genre romanesque et bouscule les conventions théâtrales et

cinématographiques, font d'elles un des auteurs les plus importants de la deuxième moitié du XXème siècle.

Elle est révélée en 1950 par un roman d'inspiration autobiographique, *Un barrage contre le Pacifique*. Associée dans un premier temps au mouvement du Nouveau Roman, elle publie ensuite régulièrement des romans qui font connaître sa voix particulière avec la déstructuration des phrases, des personnages, de l'action et du temps, et ses thèmes comme l'attente, l'amour, la sensualité féminine, l'alcool. Elle rencontre un immense succès public en 1984 avec *L'Amant*, qui sera Prix Goncourt. Elle écrit également pour le théâtre et pour le cinéma.

Enfance

Ses parents se sont portés volontaires pour travailler dans les colonies de Cochinchine. Son père, Henri Donnadiou, est directeur de l'école de Saigon, et sa mère Marie y est institutrice. Marguerite a deux frères, Pierre et Paul.

Après la mort d'Henri en 1921, le reste de la famille rentre en métropole et s'installe à Duras, dans le Lot-et-Garonne. Ils repartent en 1924, au Cambodge, puis à Sadec, et à Saigon.

En 1928, Marie veut rompre avec cette vie de nomade et décide d'acheter une de ces terres que l'administration coloniale pousse à posséder. Mais trompée dans son acquisition et ruinée, elle reprend l'enseignement. Marguerite est fortement marquée par cette expérience qui influencera certaines de ses œuvres. Elle entre en pension à Saïgon en 1930, puis poursuit ses études en France après l'obtention de son baccalauréat.

L'écriture et la guerre

A Paris, elle s'inscrit à la faculté de droit. Elle rencontre Robert Antelme en 1936. Après avoir obtenu son diplôme, elle trouve un emploi de secrétaire au ministère des Colonies, en 1938. Robert et Marguerite se marient l'année suivante.

En 1940, elle cosigne un livre de propagande commandé par le ministre Georges Mandel dans lequel elle compare les races. Ne se reconnaissant pas dans cet ouvrage, elle démissionne. Peu de temps après, elle accouche d'un garçon mort-né dont elle ne fera jamais le deuil. En 1942, elle trouve un emploi au Comité d'organisation du livre, où elle fait la connaissance de Dionys Mascolo, qui devient son amant.

En 1943, l'appartement du couple devient un lieu de rencontre d'intellectuels où l'on discute littérature et politique : le groupe de la rue Saint Benoît. Marguerite se

met à écrire et publie son premier roman, *Les Impudents*, sous le nom de Duras. Elle rejoint la Résistance avec Robert et Dionys, dans le réseau dirigé par Mitterrand. Le 1er juin 1944, leur groupe tombe dans un guet-apens : Robert est arrêté par la Gestapo ; Marguerite, secourue par Mitterrand, parvient à s'échapper. Elle apprend que son mari a été emmené dans les camps de concentration. En 1945, Dionys va chercher Robert, moribond, au camp de Dachau. Marguerite le soigne, mais ils divorcent en 1947. Elle vit alors avec Dionys, dont elle aura un fils, Jean, cette même année.

Inscrite au PCF depuis 1944, Duras en est exclue en 1950, car elle aurait critiqué des membres du parti, notamment Louis Aragon. Dès lors, les rumeurs se multiplient contre elle, on cherche à lui donner une image sulfureuse. La même année, elle connaît le succès avec *Un barrage contre le Pacifique*, qui manque de peu le Prix Goncourt. En 1953, elle publie *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.

Le cinéma, le théâtre, les engagements

Séparée de Mascolo en 1956, elle reconte Gérard Jarlot, journaliste, en 1957.

Ensemble, ils travaillent pour diverses adaptations cinématographiques et théâtrales, notamment son roman *Un barrage contre le Pacifique*. Elle travaille pour des

cinéastes, en écrivant le scénario de Hiroshima mon amour avec Alain Resnais, en 1958. La même année, paraît son roman Moderato Cantabile. En 1960, elle milite activement contre la guerre d'Algérie. Elle se sépare de Jarlot en 1961.

Ses talents multiples la font maintenant reconnaître dans les trois domaines de la littérature, du théâtre et du cinéma. Dans la fin des années 60, fatiguée par l'alcool, elle fait une cure et s'arrête de boire. En 1968, elle est en première ligne avec les étudiants contestataires. En 1971, elle signe le manifeste des 343, réclamant l'abolition de la loi contre l'avortement.

Elle se consacre activement au cinéma dès 1966, en tournant des films qui sont, comme dans sa production théâtrale, des œuvres expérimentales.

L'alcool et le succès

Duras vit alors seule dans sa maison de Neauphle-le-Château. Depuis 1975, elle a renoué avec l'alcool. Elle est hospitalisée pendant cinq semaines en 1980. A sa sortie, elle écrit à un jeune admirateur rencontré cinq ans plus tôt : elle l'héberge, en fait son compagnon et le baptise Yann Andréa. En 1981, elle tourne L'Homme Atlantique, avec Yann comme acteur, puis lui dicte La Maladie de la Mort, parce qu'elle tremble trop. Elle accepte de faire une cure de désintoxication en 1982.

En 1984, *L'Amant* est publié et obtient le Prix Goncourt. C'est un succès mondial qui fait d'elle l'un des écrivains vivants les plus lus. En 1985, elle soulève l'hostilité et déclenche la polémique en prenant parti dans l'affaire du petit Grégory, déclarant que la mère est la coupable. De nouveau prisonnière de l'alcool, elle tente de donner une explication à son alcoolisme dans *La Vie matérielle*, paru en 1987. Elle devient éditrice aux éditions P.O.L, aidant à la publication d'une dizaine d'œuvres dont celles de Couderc ou Ceton. L'expérience cesse en raison de désaccords littéraires entre elle et la maison d'édition.

Fin de vie et postérité

A la demande de Claude Berri, elle s'attelle à l'écriture du scénario de *L'Amant*, bientôt interrompu par une nouvelle hospitalisation en octobre 1988. Elle est plongée dans un coma artificiel dont elle ne se réveillera que cinq mois plus tard. Pendant cette période, Jean Jacques Annaud reprend l'adaptation. Marguerite Duras le rencontre à sa sortie de l'hôpital, mais la collaboration tourne court et le film se fait sans elle. Se sentant dépossédée de son histoire, elle s'empresse de la réécrire : *L'Amant de la Chine du Nord* paraît en 1991, juste avant la sortie du film. Elle a

désormais des difficultés physiques pour écrire et dicte ses dernières œuvres, Yann
Andrea Steiner, Ecrire.

Le 3 mars 1996, à huit heures, elle meurt Rue Saint Benoit, à l'aube de ses quatre-vingt-deux ans. Elle reste aujourd'hui l'un des auteurs les plus étudiés au lycée. Certains de ses textes sont traduits dans plus de 35 langues. L'Amant s'est vendu à plus de 2 millions d'exemplaires. Marguerite Duras a fait son entrée dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2011. Un prix portant son nom a été créé en 2001 par le Conseil Général du Lot et Garonne, récompensant alternativement un livre, une pièce de théâtre ou une œuvre cinématographique. De nombreux écrivains évoquent l'influence de Duras sur leurs œuvres : Christine Angot, Guillaume Dustan, Camille Laurens.

L'Amant :

L'Amant est une autofiction française (un roman en partie autobiographique) de Marguerite Duras publiée en 1984 aux éditions de Minuit. Il valut à son autrice le prix Goncourt la même année et le prix Ritz-Paris-Hemingway (meilleur roman publié en anglais) en 1986.

L'Amant est un roman qui amène d'une part les souvenirs obsédants de l'enfance de Marguerite Duras et la violence de l'amour envers son amant chinois aux limites de l'extrême dépouillement, d'autre part il reflète l'engagement politique et social de Marguerite Duras. « L'Amant touche à un problème d'actualité : celui du racisme. L'anecdote satisfait à un besoin de romantisme. La lisibilité apparente du livre permet à tous les lecteurs d'accéder à un auteur tenu pour difficile» . Marguerite Duras a obtenu le prix Goncourt en 1984 et le prix RitzParis-Hemingway en 1986 pour ce roman.

L'Amant est le chef d'œuvre de l'écrivaine vietnamienne Marguerite Duras, elle constitue le personnage principal qui retrace sa vie intime. De dimension autobiographique, ce livre peint l'enfance et l'adolescence de l'autrice qui a eu ses beaux souvenirs dans les régions basses, chaudes et arrosées en été par la mousson. D'après le titre il paraît au lecteur que Marguerite Duras va retracer son expérience amoureuse avec son amant chinois, de surcroît elle traite le thème du racisme qui a érodé la société depuis l'antiquité, cela se manifeste par la dénomination de son amant souvent qualifié par sa race 'le chinois', c'est-à-dire que l'idée de la race et de l'appartenance à un pays est importante dans le texte. D'ailleurs l'adaptation cinématographique du film a suscité un conflit entre Jean – Jacques-Annaud⁵ et

Marguerite Duras puisqu'il n'a pas mis l'accent sur l'idée du racisme. En outre elle s'intéresse à la politique et elle défend les droits humains en évoquant qu'elle a été membre du Parti Communiste Français avec Ramon Fernandez. De famille monoparentale, Marguerite Duras a échappé au désir de sa mère qui souhaite l'agrégation de mathématique pour sa fille, elle était seule à croire en un rêve différent de celui de sa mère notamment avec la réalisation de son ambition pour l'écriture des livres. En effet elle a fréquenté Betty Fernandez l'organisatrice de salon littéraire. Marguerite Duras nous raconte que sa vie était belle et dure à la fois. D'un côté la présence de l'amant chinois qui lui a soutenue du côté moral mais aussi financièrement et l'attachement à son frère cadet sont les deux sources de l'embellissement de sa vie. D'un autre côté elle est imprégnée de rancœur envers son frère aîné source de l'harcèlement dans la famille. Marguerite Duras a vécu le dur labeur de sa mère qui a subvenu difficilement aux besoins de la famille.

L'Amant de la Chine du nord

L'Amant de la Chine du Nord est un roman tardif de Marguerite Duras reprenant ses écrits de 1984, l'Amant. Il a été publié en 1991. Il est en fait un ré-travail de son roman L'Amant écrit 7 ans plus tôt. Elle ré-imaginer l'histoire initiale sous la forme d'un film et raconte ainsi la même histoire sous un angle plus complet, peut-être

mature. L'amant et L'amant de la Chine du nord sont des mémoires romancés traitant de la naissance de la sexualité chez l'auteur, alors jeune - très jeune - fille propulsée dans l'environnement du Viet-Nâm dans les années 20, alors nommé l'Indochine Française. Eh bien, permettez-moi d'être brutal : Ces romans racontent l'histoire de sa première relation sexuelle alors qu'elle avait 14 ans avec un riche chinois de 28 ans.

Dans les années 30 de l'entre-deux guerres une jeune française fait, durant la traversée d'un bac sur le Mékong, la connaissance d'un riche Chinois à l'élégance rare. L'homme est au premier regard subjugué par cette demoiselle solitaire qui voyage seule sans se soucier de sa sécurité, encore moins des convenances. « L'enfant » (comme la surnomme la narratrice tout au long de l'histoire) est quant à elle attirée par les manières raffinées de cet homme au costume immaculé et aux chaussures vernis, tout comme par sa limousine noire rutilante. Après avoir échangé quelques banalités, le Chinois lui propose de la conduire en auto à son pensionnat plutôt que de prendre un bus avec les indigènes. La fille accepte. C'est dans l'intimité de cette habitacle que débute les prémices d'une liaison sulfureuse. La proximité de leurs corps, le frôlement de leurs mains vont engendrer des sentiments contrariés chez les deux protagonistes donnant naissance à une passion dévorante. Après cette rencontre hasardeuse, chaque jour, au vu et au su de toute la communauté française

désapprobatrice, l'enfant s'engouffrera dans la limousine noire stationnée devant sa pension pour rejoindre son amant qui l'attend fiévreusement dans un appartement à Cholen. C'est dans cette garçonnière, sous la chaleur suffocante des soirées d'été, que le Chinois l'initiera aux plaisirs de l'amour.

Les personnes qui gravitent autour de « l'enfant » sont tout aussi détruits. C'est le cas de « la mère », une femme perverse que le lecteur voit progressivement sombrer dans la folie. Tout comme dans le Barrage, cette dernière peu scrupuleuse vendrait ses enfants corps et âmes pour en soustraire quelques yen. La mère et le frère tyrannique marqueront ainsi durablement la narratrice. La jeune française ne pardonnera jamais à cette femme démissionnaire sa préférence flagrante pour son fils aîné, un homme dégénéré qui martyrise sa sœur et en particulier son frère Paulo. Ce dernier, un garçon vulnérable, demeurera à jamais traumatisé par son enfance malheureuse.

L'univers moral de Duras est extrêmement sombre. Dans "L'amant de la Chine du nord", Marguerite Duras ne fournit pas de réponses claires au lecteur quant aux motivations réelles des personnages, seuls eux savent pourquoi ils agissent ainsi. Le lecteur est ainsi laissé libre de son interprétation, de ses sentiments. Si l'on compare le roman à, par exemple, "Lolita", on constate que dans ce roman l'auteur décrit

Humbert comme étant un personnage délirant, un vieil homme sale et Delores Haze comme sa victime.

Le personnage principal, connu seulement sous le vocable de "l'enfant", est issu d'une famille extrêmement pauvre de colons français vivant en Indochine. On apprendra plus tard qu'elle a déjà eu plusieurs offres de mariage ou de concubinage avec des hommes âgés de la trentaine et que sa mère l'avait pressé d'accepter afin d'alléger la pauvreté de la famille, mais qu'elle a toujours refusé. Dans son pensionnat, certains enseignants et même des étudiants choisissent de se prostituer dans les rues. Dans cette optique, sa rencontre avec son amant riche et son choix de s'y attacher semble une décision économique claire, issue du mieux qu'elle puisse faire dans sa situation.

Mais les choses ne sont pas aussi simples qu'il n'y paraissent. Il ne fait aucun doute que L'Enfant convoite le Chinois - que son psychisme est, en fait, encombré de convoitises envers lui. Elle a des pensées incestueuses sur son jeune frère, avec qui elle est très proche. Elle est déjà impliquée dans une relation semi-sexuelle avec une de ses amies de l'école, et deux d'entre elles fantasment à l'idée de prendre la place de leur professeur prostituée - l'idée du sexe défendu étant particulièrement excitante pour elles. Dès sa rencontre avec le Chinois, elle est fascinée par son physique. C'est

elle qui est la motrice de leur relation, elle semble agir comme si elle avait de réels sentiments pour lui, alors qu'en définitive, il ne s'agit que de reproduire les agissements d'adultes sans bénéficier des effets désirés.

Bien sûr, bien qu'elle recherche et apprécie cette relation, tout n'est pas positif : Sa première expérience sexuelle est forcément douloureuse, et elle reste perplexe face à la force des émotions du Chinois quand il tombe amoureux d'elle. Il pleure avec émotion lorsque son père menace de le déshériter s'il l'épouse cette jeune fille, et de son côté elle le taquine en lui demandant de lui en dire plus sur sa vie en Chine. Marguerite Duras fait un travail d'écriture efficace pour décrire la sensualité de L'Enfant et sa sexualité précoce. Vient ensuite les questionnements inhérentes à la situation. Que se serait-il passé si elle n'avait pas pourchassé le Chinois, lui offrant sa virginité dans le seul but de soulager la charge de sa famille au lieu de l'avoir fait par pur amour ? Quel aurait été son sentiment vis à vis des hommes si elle avait cédé aux attentes de sa mère et qu'elle ait été vendue à un homme plus âgé ? Comment auraient tournés ses sentiments pour son frère, à la limite de l'inceste ? Et comment aurait évoluée l'ambiance du pensionnat si elle avait cédé aux avances de ses partenaires ? Duras délivre un semblant de réponse, peu prononcé : Si les évènements avaient été différents, elle aurait été une autre personne, complètement différente.

Et voici une autre chose qui est assez inhabituelle dans ce type d'histoire :

L'enfant et Le Chinois s'apprécient mutuellement, ils apprécient la compagnie l'un de l'autre. Ceci n'existe habituellement pas dans ce genre de situation, durant laquelle la relation est plutôt violente, passionnée ou distante, comme dans le roman "Lolita".

Ici, L'enfant et Le Chinois sortent tard le soir dans les restaurants de la partie chinoise de la ville, se racontent des histoires, rient de la franchise de l'autre. Pour être juste, il y a aussi beaucoup de pleurs dans le livre, et dans l'ensemble c'est un peu mélancolique, mais contrairement à Kristin Lavransdatter il y a aussi une grande part de plaisir, de jouissance de l'instant présent. Et même quand l'histoire parvient à son terme, le lecteur se sent triste car l'enfant n'a pas vraiment souffert d'avoir eue des relations sexuelles, elle ne les a pas vécues comme une punition. Toujours pour reprendre l'exemple de "Lolita", Tess Durbyfield ainsi que d'autres victimes sexuelles de la littérature meurent en couches. Voilà bien l'une des pires punitions que l'on peut recevoir.

Définition de l'autobiographie :

-L'autobiographie est un genre littéraire où l'auteur parle de sa propre vie, à la 1re personne, sans mentir.

-Même si ce sont des récits à la 1re personne, il ne faut pas confondre l'autobiographie avec le journal intime ou avec le roman autobiographique.

-Il existe plusieurs sous-genres de l'autobiographie comme le récit d'enfance, les Mémoires ou les essais.

-L'autobiographie est un genre littéraire où l'auteur écrit sur sa propre vie dans un texte visant à être publié.

« Autobiographie » est un mot venant de 3 racines grecques :

« **auto** » qui veut dire « soi-même »

« **bio** » qui veut dire « vie »

« **graphie** » qui veut dire « écriture »

Il s'agit donc bien **de l'écriture de sa propre vie.**

Les caractéristiques de l'autobiographie

Comme beaucoup de genres littéraires, l'autobiographie a été théorisée, c'est-à-dire qu'un auteur en a défini les règles. C'est Philippe Lejeune qui a fixé les règles de l'autobiographie.

Selon lui, les caractéristiques de l'autobiographie sont :

- Le nom du narrateur, de l'auteur et du personnage principal est le même. Par exemple, dans Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau, l'auteur est Rousseau mais il est aussi le narrateur et le personnage ;

-La plupart du temps, l'auteur écrit sa vie à la 1^{re} personne (je) ;

-Il y a un « pacte » entre l'auteur et le lecteur : l'auteur doit dire la vérité au lecteur.

Le lecteur peut donc s'attendre à ce que tout ce qu'il lit dans l'autobiographie d'une personnalité soit vrai, même si certains éléments de la vie de l'auteur sont choquants ou intimes.

À ne pas confondre

- Il ne faut pas confondre la biographie et l'autobiographie. La biographie est le fait d'écrire sur la vie de quelqu'un alors que l'autobiographie s'attache à raconter sa propre vie.

Exemple :

Vous pouvez faire la biographie de Guy de Maupassant mais seul Maupassant aurait pu écrire une autobiographie, un récit de sa vie par lui-même.

- **L'autobiographie** est différente d'un journal intime. Une personne qui écrit un journal intime le fait avant tout pour elle-même et reste dans un cadre personnel et intime. À l'opposé, l'autobiographie est destinée à être publiée et lue par un public de lecteurs.

- Il ne faut pas non plus confondre l'autobiographie et le roman autobiographique. Celui-ci se fonde sur des éléments de la vie de l'auteur mais le narrateur n'est pas l'auteur. En d'autres termes, l'auteur utilise un personnage en tant que narrateur dont la vie sera inspirée de la vie de l'auteur.

Exemple :

Dans *Vipère au Poing* d'Hervé Bazin, l'histoire s'appuie sur certains faits de la vie de l'auteur mais le narrateur s'appelle Jean. L'histoire racontée dans le livre reste différente de la vie de l'auteur bien qu'elle s'en inspire.

Selon Philippe Lejeune :

« Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »

A partir de cette définition les critères de l'écriture autobiographiques sont :

- Le récit est rétrospectif, il s'intéresse à la vie individuelle de l'auteur, enfance et adolescence sur tous les niveaux (évolution et développement de sa personnalité).
- le personnage est identifié au narrateur et l'auteur.
- le récit est en prose.

Donc toute œuvre qui remplit les critères citées est une autobiographie. Et si l'un des critères n'est pas réalisé, l'œuvre appartient aux genres littéraires voisins tels que :

Les mémoires où la part faite à l'histoire même est plus considérable que la vie individuelle et la personnalité de l'auteur est l'histoire de groupe auquel il appartient. Le jeune ajoute aussi les émissions culturelles à la radio qui donnent des informations personnelles mais qui ne sont pas une autobiographie car elles sont orales et non organisées comme étant que récit.

L'autobiographie doit être un récit de souvenirs retenus et organisés simplifiés avec richesse et variété d'expérience et qui déterminent la ligne directrice de sa vie selon l'auteur.

- Définition du roman autobiographique :

D'après Le Jeune le roman utilise le récit personnel (forme du journal intime), l'auteur n'affirme pas que c'est son histoire personnelle ce qui mène l'interlocuteur à refuser sa confiance pour deux raisons :

On doute que le récit est écrit par un autre que l'auteur ou bien le récit écrit par l'intéressé ne raconte pas la vérité.

Le pacte autobiographique :

Le pacte autobiographique pose l'identité entre l'auteur, narrateur et personnage, c'est un contrat de lecture où l'auteur doit dire la vérité tel qu'elle est, être sincère avec le public, ce dernier a droit à la vérification de la véracité du récit. Le pacte autobiographique peut être confirmé par : - un titre qui ne laisse pas de doute qu'on trouve sur la couverture du livre. - dans la dédicace et les interviews faites au moment de la publication.

Les différents sous-genres de l'autobiographie

L'autobiographie est le genre littéraire mais il possède différents sous-genres :

le récit d'enfance : l'auteur à l'âge adulte raconte son enfance ou son adolescence. Il analyse son passé car il a plus de recul sur ce qui lui est arrivé même si l'ancienneté des souvenirs peut rendre difficile le respect du « pacte autobiographique » ;

les Mémoires : c'est une autobiographie où l'auteur raconte des événements (souvent historiques) dans lesquels il a eu un rôle important ;

les essais : l'auteur réfléchit sur le monde en général et sur le rôle des hommes en partant de son expérience personnelle.

A- Les personnages principaux dans *L'Amant* et *L'Amant de la chine du nord* de Duras :

Les personnages dans *L'Amant* et *L'Amant de la chine du nord* jouent un rôle très nécessaire et adéquat à leur acte. *Duras* a réussi à bien choisir le rôle de chacun de ses personnages. Ces dernières sont des symboles vivants dans la vie de l'auteure. Leurs rôles sont bien choisis. Personne ne peut prendre le rôle d'un autre. *Duras* a créé par son choix un cadre social où les personnages jouent leurs rôles. Elle choisit les bons passants, les voisins et les proches.

L'auteure nous montre dans les deux romans : *L'Amant* et *L'Amant de la chine du nord* et à travers ses personnages nous trouvons une femme qui n'accepte pas sa position sociale. Elle essaye d'en fuir. Elle refuse l'injustice sociale et le racisme en demandant une bonne égalité comme les autres sociétés. Nous observons que les femmes dans ces deux romans ressemblent à toute femme soumise aux traditions sociales.

- La jeune fille (L'héroïne):

Elle est française et elle habite à Sadec en Indochine. Elle est l'héroïne de deux romans. Elle est marginalisée, déformée et incapable d'agir, non pas à cause d'un défaut du personnage, mais à cause de la cruauté du monde autour d'elle. Ce dernier est dominé par les classes, les guerres et la bureaucratie. Elle est la seule fille de ses parents. La narratrice la décrit comme :

«Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, [...] inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles, [...] Folle de lire, de voie, insolente, libre.»¹

L'héroïne décrit la forme de la jeune fille. Elle est maigre, petite et pauvre. Audacieuse, forte et moins belle qu'elle n'y paraît. Elle aime de lire et également les hommes faibles.

Elle a deux frères Pierre et Paulo. Elle vit dans une famille pauvre. Sa mère est institutrice à l'école des filles à Sadec et son père est professeur de mathématique. Le

¹- DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, Paris, Gallimard, 1991. p. 23.

Chinois a appris qu' :« *elle est la fille de la directrice de l'École de filles. Elle a deux frères. Ils sont très pauvres. La mère a été ruinée.* »¹

Elle est toujours distraite. Elle a un sourire étranger. Le Chinois dit que « *Son sourire tremble.*»²

Elle ne porte ni prénom ni nom. Ce dernier est un élément important pour identifier et distinguer les personnages. Cela veut dire qu'elle est une fille inconnue pour les autres. La dépouiller de son nom est l'une de son aliénation. La narratrice en illustrant : «*Elle, celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé dans celui-ci.*»³

Elle est toujours triste à cause de la négligence de sa mère qui la laisse et ne lui donne ni attention ni tendresse. La fille déclare : «*Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère.*»⁴

Elle déteste sa famille lorsqu'elle n'en trouve que la violence et la cruauté, excepté de son petit frère. Elle appelle la famille déjà une "famille de pierre". Elle a peur de tout :

¹ - *Ibid.*, p.49.

² - *Ibid.*

³ - *Ibid.*, p. 8.

⁴ - Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, pp.50-51.

«Et de l'obscur lumière qui règne chez elle, la folie de sa mère, la violence sourde du frère aîné, ressentie malgré son absence, l'innocence blessée du petit frère, et elle, au confluent de ces ténèbres, de ces excès, brutale et tendre, rebelle et servile.»¹

La fille illustre l'obscurité et la peur dans laquelle elle vit à l'intérieur de la maison avec la cruauté de la mère et la violence du frère aîné. Elle ne peut pas se sentir en sécurité lorsque Pierre n'est pas là. Elle oscille entre la terreur de la famille et l'innocence de son petit frère.

La jeune fille sympathise avec Paulo, son petit frère, et lui donne des cours de comptabilité où il devient comptable. L'autre l'envoient en France pour étudier à l'école Violet. Ils l'ont fait pour être loin de leurs frères afin de ne pas leur causer de problèmes. Elle illustre :

«Je me souviens des cours de comptabilité pour mon petit frère. [...] Le petit frère est devenu un petit comptable à Saïgon. L'école Violet n'existant pas à la colonie, nous lui devons le départ de mon frère aîné pour la France. Pendant quelques années il est resté en France pour faire l'école Violet. Il

¹ - VIRCONDELET, Alain, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991, p. 62.

ne l'a pas faite. Ma mère ne devait pas être dupe. Mais elle n'avait pas le choix, il fallait séparer ce fils des deux autres enfants.»¹

La fille se souvient des cours de comptabilité avec son frère cadet, qu'elle aime, alors il est devenu comptable à Saigon. Le frère aîné, cependant, ils l'ont envoyé en France pour étudier et être loin de ses frères et ne pas leur faire de mal. Et la mère sait qu'il est incapable de terminer ses études mais elle ne pourrait rien faire.

Elle montre un état de changement quand elle avait quinze ans et demi. Elle est devenue un trop maquillé à un jeune âge. La fille décrite :

«Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. Je mets de la crème Tokalon, j'essaye de cacher les taches de rousseur que j'ai sur le haut des joues, sous les yeux. Par-dessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan. Cette poudre est à ma mère qui en met pour aller aux soirées de l'Administration générale.»²

¹ - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, op.cit., p. 12.

² - Ibid., pp. 24-25.

La jeune fille décrit la situation qu'elle s'ornait très tôt. Elle met des crèmes et elle essaie de cacher les taches sur ses joues et sous ses yeux. Elle confirme que tout cela est dû à sa mère, qui se maquille aux soirées de l'administration publique.

Elle se moque de sa mère qui porte des vêtements usés et elle ne correspond pas à sa place. Alors la famille se sent gênée devant les gens. La fille explique :

«Ma mère mon amour son incroyable dégaine avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les Tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisés par Dô, [...] croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, [...] elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer.»¹

L'héroïne se moque de sa mère, qui porte des vêtements usés, ce qui fait la fille avoir honte. Elle estime qu'il est nécessaire de porter des bas pour mériter son métier de directrice d'école. L'enfant a honte quand elle voit des gens regarde sa mère avec ces vêtements devant l'école et dans la rue.

¹ - *Ibid.*, pp. 31-32.

La jeune fille répond au Chinois qui lui demande si elle était riche. Elle déclare qu'elle restera pauvre pour toujours et dans la même forme pauvre pour le reste de sa vie. Elle dit :

«Je crois qu'on est pauvre de naissance. Même si je suis riche un jour je resterai avec une sale mentalité de pauvre, un corps, un visage de pauvre, toute ma vie j'aurai l'air comme ça.»¹

L'héroïne déclare son désespoir de devenir riche. Elle est pauvre depuis sa naissance et le restera avec le même visage pauvre et la même fragilité pour le reste de sa vie. Même si sa situation change pour le mieux.

Elle pleure parce qu'elle n'aime plus sa mère. La fille et le Chinois consolent.

L' extrait suivant montre sa tristesse :

«Les baisers sur le corps font pleurer. On dirait qu'ils consolent. Dans la famille je ne pleure pas. Dans la famille je ne pleure pas. Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi. Je lui dis que de ma mère une fois je

¹- DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 97.

me séparerai, que même pour ma mère une fois je n'aurai plus d'amour. Je pleure. Il met sa tête sur moi et il pleure de me voir pleurer.»¹

L'héroïne se décrit et dessine l'état de chagrin qui l'a envahie. Elle pleure parce qu'elle n'aime plus sa mère et qu'elle va être séparée d'elle. Elle n'a jamais pleuré devant personne excepté le Chinois, ses larmes coulent, exprimant sa tristesse et sa misère. Le Chinois la console dans la chambre en soulageant ses douleurs.

La jeune fille souffre de la douleur causée par le Chinois, celle de la séparation.

Elle montre :

«J'ai mal tout à coup. C'est à peine, qui c'est très léger. C'est le battement du cœur déplacé là, dans la plaie vive et fraîche qu'il m'a faite, lui, celui qui me parle, ...»²

La petite fille montre sa tristesse d'être séparée de Chinois. Elle affirme qu'il est la cause de toute sa douleur. Le rythme cardiaque exprime la sévérité de la douleur.

La fille déclare sa frustration, car dès le début de leur rencontre, elle sait qu'il n'y avait pas d'avenir pour leur relation. *Elle dit que :«Dès les premiers jours, nous*

¹ - Id, *L'Amant*, op.cit., p. 58.

² - *Ibid.*, p. 62.

savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable, alors nous ne parlerons jamais de l'avenir, ...»¹ Leur amour était sans lendemain.

Elle apparait son admiration vers le Chinois. Ce dernier la trouve différente et moins agréable que les autres filles françaises. Elle le montre en disant : *«Il trouve que je suis très différente des Parisiennes, beaucoup moins gentille.»²*

Elle parle de la cruauté de son frère aîné, qui représente un danger pour la famille, car il n'a jamais apparu avoir de l'affection pour elle. Elle clarifie qu' :

«Avec lui, mon petit frère, je danse. Avec mon amant aussi je danse. Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais danse avec lui. Toujours empêchée par l'appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps.»³

La jeune fille dépeint la relation étroite avec son petit frère et son amant. Elle danse joyeusement avec eux. Mais elle ne peut pas se rapprocher de son frère aîné car elle a peur de lui et elle craint de le mettre en colère.

¹ - DURAS, Marguerite *L'Amant*, op.cit., p. 62

² - *Ibid.*

³ - *Ibid.*, p. 68.

Elle est sous le contrôle de son frère aîné. Elle a peur de lui surtout pendant la présence de son amant. Il cache toute relation devant lui. Elle montre :

«En présence de mon frère aîné il cesse d'être mon amant. Il ne cesse pas d'exister mais il ne m'est plus rien. Il devient un endroit brûlé. Mon désir obéit à mon frère aîné, il rejette mon amant.»¹

L'héroïne avoue sa peur de son frère lorsque le Chinois est présent. Elle est soumise à sa volonté et à ses paroles. Ce frère le hait et il ne veut pas le marier à sa sœur.

Voyons le dialogue suivant entre la mère et la fille en montrant la distinction entre les enfants :

« - Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais ...

La mère ment :

- Je vous aime pareil mes trois enfants.

L'enfant crie encore. Á la faire se taire. Á la gifler..

- C'est pas vrai, pas vrai. Tu es une menteuse...Réponds pour une fois...

Pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous ?

¹- DURAS, Marguerite *L'Amant*, op.cit., p. 66.

Silence. Et la me répond dans un souffle :

- *Je ne sais pas pourquoi.*

Temps long. Elle ajoute :

-Je n'ai jamais su...»¹

Dans ce dialogue, la narratrice exprime son chagrin face à sa mère, qui aime plus et préfère le frère aîné. La mère ment et dit qu'elle les aime tous les trois. À la fin de la discussion, elle déclare son manque de savoir pourquoi son amour adressé uniquement pour ce jeune homme.

Elle montre l'état de rire et de bonheur avec son frère cadet quand ils étaient petits. Le frère aîné rit aussi mais moins qu'eux. Elle montre :

«A lui aussi il arrivait de rire parfois mais jamais autant qu'à nous. J'oublie tout, j'oublie de dire ça, qu'on était des enfants rieurs, mon petit frère et moi, rieurs à perdre le souffle, la vie.»²

L'héroïne se souvient de la vie de plaisir et de bonheur avec son petit frère, car ils riaient et s'amusaient beaucoup. Contrairement à son frère aîné, qui rit rarement.

¹ - Id, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 15.

² - DURAS, Marguerite *L'Amant*, op.cit., pp. 77-78.

Elle montre sa souffrance suite à la mort de son frère cadet. Elle ne peut pas être séparée de lui. Elle oublie la tristesse avec sa présence. Ainsi, l'histoire de leur amour mutuel s'est terminée par un dénouement tragique. La jeune fille déclare :

«Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l'aimais à ce point-là de vouloir mourir de sa mort. J'étais séparée de lui depuis dix ans quand c'est arrivée et je ne pensais que rarement à lui. Je l'aimais, semblait-il, pour toujours et rien de nouveau ne pouvait arriver à cet amour. J'avais oublié la mort.»¹

La jeune fille avoue son amour sans bornes pour son petit frère. Elle ne sait pas comment elle l'a aimé d'une telle manière qui lui fait penser à sa mort en son absence. Elle a rompu avec lui il y a dix ans et elle pense toujours à lui et il la poursuit toujours avec son amour. On confirme que rien ni personne ne peut atteindre ce degré d'amour.

La fille a l'air morte avec le décès de son petit frère, qui représentait toute sa vie. Elle exprime sa douleur en disant:

¹- DURAS, Marguerite *L'Amant*, *op.cit.*, pp. 129-130.

«Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devis mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte.»¹

La jeune fille exprime son chagrin après la mort de son petit frère. Pour elle, il était la vie. Non seulement elle le considère comme son frère, mais les deux ne forment qu'un seul corps. Elle serait morte sans lui.

La fille pleure à cause de la séparation avec son amant. Quand le bateau a commencé à partir pour la France, elle s'est mise à pleurer. Elle dit : *«quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre, qu'elle avait pleuré.»²*

La narratrice montre son bonheur en écrivant *L'Amant* de la chine du nord, car elle s'y souvient de l'amour qui l'unissait au Chinois. Elle raconte en détail ses aventures avec lui. Elle explique :

«J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans L'Amant, le temps manquait autour d'eux. J'ai écrit ce livre dans le

¹- *Ibid.*, p. 128.

²- DURAS, Marguerite *L'Amant*, *op.cit.*, p. 135.

bonheur fou de l'écrire. Je suis restée un an dans ce roman, enfermée dans cette année-là de l'amour entre le Chinois et l'enfant.»¹

La fille déclare son bonheur de mettre à jour l'histoire de l'amant Chinois. Elle est restée un an pour compléter le livre. Elle est très heureuse car elle apparaît à l'intérieur de l'histoire pleine d'amour avec le Chinois.

La jeune fille confirme son amour pour le Chinois même à sa mort. Elle s'en souvient encore et l'imagine comme s'il était toujours avec elle et leur amour existe. La narratrice affirme : *«Je n'avais pas imaginé du tout que la mort du Chinois puisse se produire, la mort de son corps, de sa peau, ... »²*

Alors, nous allons lui consacrer le volet prochain.

- Le Chinois:

Il est le fils unique de son père de sa première femme et son seul héritier. Il est Chinois, habite à Sadec en Indochine. C'est la personne qui aime la jeune fille. Il a une personnalité faible et sa vie est faite par les autres. Il soumit aux coutumes et traditions de la société, et très élégant :

¹- Id, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 7.

²- *Ibid.*, p. 7

«Lui, c'est un Chinois. Un Chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord. Il est très élégant. Il porte le costume en tissu de soie grège et les chaussures anglaises couleur acajou des jeunes banquiers de Saigon.»¹

La fille décrit la figure de son amoureux Chinois et les manques de ses habits. Il est blanc de teint, grand, élégant et séduisant. Il porte les vêtements et les chaussures les plus luxueux. Fils d'une famille riche du nord de la Chine.

Il est riche et il vient d'une famille riche qui possède beaucoup de biens immobiliers. La narratrice le décrit en disant : *«Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie.»²*

Il est allé à Paris pour faire des études de commerce mais il n'a pas pu les terminer. Son père l'a forcé à revenir. Ce retour a été une tragédie pour lui car il a rencontré la fille qu'il ne pouvait pas épouser. La jeune fille illustre :

«Il dit qu'il est allé faire une école commerciale à Paris, il dit enfin, la vérité, qu'il n'a rien fait et que son père lui a coupé les vivres, qu'il lui a envoyé son billet de

¹- DURAS, Marguerite *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 23.

²- Id, *L'Amant*, op.cit., p. 44.

retour, qu'il a été obligé de quitter la France. Ce retour, c'est sa tragédie. Il n'a pas fini cette école commerciale.»¹

Le jeune homme est allé à Paris pour étudier à l'école de commerce. Mais son père lui a coupé les moyens d'y vivre et lui a envoyé un billet de retour pour retourner en Indochine. Il a été contraint de quitter la France, et sa tragédie est à son retour, car il n'a pas pu terminer ses études. Le père apparaît comme une barrière à son fils dans toutes ses décisions.

Il voulait étudier la littérature à l'Université de Pékin. Sa mère était d'accord avec lui, mais son père lui voulait un meilleur avenir, alors il a refusé. La narratrice justifie en disant :

«Il dit que, lui, il aurait voulu faire l'Université des lettres de Pékin. Que sa mère était d'accord. Que c'était son père qui n'avait pas voulu.»²

La jeune fille explique le désir du jeune homme de s'inscrire à l'Université des Arts de Pékin. Sa mère a accepté, mais son père a refusé. Cela signifie que c'est le père qui fait toujours obstacle à son fils.

¹ - *Ibid.*, p. 63

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, *op.cit.*, p. 31

La fille raconte au Chinois comment elle l'a regardé quand elle l'a rencontré pour la première fois, il lui semblait avoir peur de tout. Elle rate :

«- Le premier jour j'ai cru que tu étais... pas un richard, non, un homme riche, et aussi un homme qui faisait beaucoup l'amour et qui avait peur. De quoi, je ne savais pas. Je ne sais pas encore. Je ne sais pas bien dire ça... peur à la fois de la mort... et peur de vivre aussi, de vivre une vie qui va mourir un jour, de le savoir tout le temps... Peur aussi de ne pas aimer peut-être ... de jamais oublier que... je ne sais pas dire ça...»¹

La jeune fille décrit la situation du jeune homme lorsqu'elle l'a vu pour la première fois. Il ne semblait pas riche. Un homme qui faisait beaucoup l'amour. Il semblait avoir peur, mais elle ne savait de quelle peur. Est-ce la peur de la vie, de la mort, ou de ne pas être aimé ? Il a aussi l'air d'être confus et étrange.

Le Chinois déteste Pierre parce qu'il est dur avec la jeune fille et la bat. Il aime son frère Paulo car il est bon à l'égard de sa sœur. Quand Paulo est mort, il était profondément attristé. La narratrice déclare :

¹- *Ibid.*, p. 94.

«Nous nous sommes revus une fois, il m'a parlé du petit frère mort. Il a dit : quelle horreur cette mort, c'est abominable, notre petit frère, notre petit Paulo.»¹

La petite fille exprime la tristesse du Chinois pour son petit frère décédé. Il l'aimait beaucoup contrairement à son frère aîné. Il se le souvenait toujours et parlait de lui et de l'horreur de la mort dont elle les privait.

Lorsque la jeune fille devait se rendre en France, il était attristé par son voyage et incapable de faire quoi que ce soit pour elle. Il avait l'air mort quand elle est partie.

La fille rate :

«Il venait près de moi, il s'allongeait aussi mais il était devenu sans force aucune, sans puissance aucune. [...] Il disait qu'il était mort. Il avait un très doux sourire d'excuse, il disait que peut-être ça ne reviendrait plus jamais.»²

L'héroïne décrit l'état de l'amant quand elle lui dit de retourner en France. Il est devenu incapable et impuissant. Il lui montre un sourire d'excuse de ce qu'il a fait d'elle. Il dit à la fille qu'il est mort à cause de son départ.

¹ - DURAS, Marguerite *L'Amant*, op.cit., p. 98.

² - *Ibid.*, p. 133.

Le Chinois exprime son chagrin de la séparation avec la fille qui part en France, car il ne peut plus aimer une autre fille. Il confirme : *«-Je suis mort. Je suis désespéré. Peut-être que je ne ferai plus jamais l'amour. Que je ne pourrai plus jamais.»*¹

Le Chinois essaie de comprendre ce qui s'est passé. Alors qu'il a accepté la décision de son père et lui a fait contrôler ses actions. Il montre :

*«- Je comprends plus rien, je ne comprends pas comment c'est arrivé... comment j'ai accepté ça de mon père, le laisser assassiner son fils comme il a fait.»*²

L'héroïne décrit l'état de désarroi et d'émerveillement du Chinois. Il exprime une aliénation de sa conscience pendant une période où il a accepté les décisions de son père. Il est surpris comment cela s'est passé et comment il a fait en sorte que son père gère sa vie.

Le Chinois pleure, déclarant son désespoir et sa tristesse pour la fille qui sera bientôt séparée de lui. La fille le console dont : *«Elle prend son visage. Elle le serre*

¹ - Id, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 90.

² - *Ibid.*, p. 127.

entre ses mains. Il pleure. Ce visage tremble quelquefois, les yeux se ferment et la bouche se crispe.»¹

La jeune fille décrit la réaction du Chinois sur son voyage, alors qu'il reste seul, entouré de la peur, de tristesse et de douleur. Elle déclare :

«Le chinois est allé s'asseoir à une table. Sans doute pour être seul. Il est seul dans la ville, dans la vie aussi bien. Avec, au cœur, l'amour de cette enfant qui va partir, s'éloigner à jamais de lui, de son corps. Un deuil terrible habite le Chinois. Et l'enfant blanche le sait.»²

La jeune fille dépeint la tristesse et le désespoir de son amant après avoir su qu'elle le quitterait. Il était seul sans elle, seul dans la vie et dans la ville. Ennuyé pour cette fille qu'il aimait et s'éloignerait de lui. Une grave tragédie afflige le Chinois.

Le jeune homme est perdu entre son amour pour la fille et son incapacité à désobéir à l'opinion de son père et à enfreindre la loi chinoise. Il n'a pas non plus le pouvoir de l'empêcher de partir. La fille illustre :

¹ - *Ibid.*, p. 90.

² - *Ibid.*, p. 113.

«Il est perdu dans la douleur. Celle de savoir qu'il n'a pas assez de force pour la voler à la loi. De savoir que rien n'y fera il le sait aussi, comme il a aussi ce savoir-là de lui-même que jamais il ne tuera le père, que jamais il ne le volera, que jamais il n'empotera l'enfant dans des bateaux, des trains pour se cacher avec elle, loin, très loin. Tout autant qu'il connaît la loi, il se connaît face à cette loi.»¹

La jeune fille justifie la tristesse et le désespoir du Chinois. Il est embourbé entre sa douleur et sa misère. Il sait très bien qu'il n'est pas capable d'enfreindre la loi chinoise, ni de violer les décisions de son père, de le voler ou de le tuer. De plus, il ne peut pas s'échapper avec la fille dans les bateaux et le train. Dans la mesure où il se connaît, il réalise son impuissance devant la loi. Cela indique sa souffrance et sa douleur depuis le départ de son histoire avec la fille. À notre avis, le Chinois beaucoup à un héros du théâtre classique tiraillé entre devoir et amour.

¹- *Ibid.*, p. 115.

B- Les personnages secondaires dans L'Amant et L'Amant de la chine du nord :

- La mère :

C'est une mère de trois enfants (la jeune fille, Pierre et Paulo). Elle est veuve. Elle travaille comme institutrice à l'école des filles à Sadec. À côté de ce métier elle cherchait d'autres espaces pour apporter de l'argent et former une fortune. Elle est paysanne du Nord de la France. Elle est issue d'une famille pauvre. Voyons les lignes suivantes :

«Sa mère, Marie Legrand, était originaire du Pas-de- Calais, «vers Frévent», de ces terres nuageuses et froides, illimitées ; issue d'une famille pauvre d'agriculteurs, aînée de cinq enfants, elle avait fait en tant que boursière des études d'institutrice. Diplômée, elle avait obtenu son premier poste à Dunkerque mais sa nature farouche et sauvage l'appelait vers d'autres espaces où elle aurait pu employer cette énergie brutale qui la possédait.»¹

La mère vient d'une famille d'agriculture pauvre. Elle a quatre frères. Elle a obtenu son diplôme et son premier emploi à Dunkerque. Mais sa nature dure l'a poussée à travailler dans d'autres endroits qui correspondent à sa situation.

¹- VIRCONDELET, Alain, *Duras*, op.cit., p. 19.

Le censeur décrit la mère comme elle a :«- *Des yeux verts. Et des cheveux noirs.*

Belle. Très gaie, rieuse, très attachante. Parfaite.»¹

Son espoir est que ses enfants apprennent et obtiennent des certificats afin de leur créer un avenir radieux. Voyons le dialogue entre la jeune fille et le Chinois :

« - *Qu'est-ce que qu'elle veut pour ses enfants, votre mère ?*

- *Que ses enfants soient casés pour lui permettre de mourir. Elle, elle ne sait pas que c'est ça qu'elle veut.»²*

Le Chinois interroge la jeune fille sur le rêve de sa mère à propos de ses enfants.

La fille répond que ce que la mère veut, c'est qu'ils possèdent une vie stable pour qu'elle meurt en paix. Mais la mère ne pouvait pas exprimer ce sentiment.

Elle aime son fils aîné et le distingue des autres. La narratrice montre ce traitement : «*Elle avait acheté aussi une propriété à son fils aîné près d'Amboise.»³*

Ses comportements ont une influence négative sur la fille. Elle la poussait d'être libre et elle fait ce qu'elle désire. Elle influe grandement sur son enfance :

¹ - DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 76.

² - *Ibid.*, p. 75.

³ - Id, *L'Amant*, op.cit., p. 39.

«La violence active de sa mère, l'impulsivité de sa nature, cette énergie qu'elle déployait comme «une folle» impressionnèrent beaucoup l'enfance de Marguerite.»¹

Alain Vircondelet explique la violence de la mère avec sa fille. Il montre également sa colère et sa folie habituelle contre elle. Tout cela a marqué l'enfance et la vie de *Duras*. Nous allons voir *«que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. Et c'est pour cela aussi que l'enfant sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à l'argent.»²*

La mère déteste les faibles *«Comme son fils aîné elle dédaignait les faibles.»³* Elle fait partie de la technique romanesque. La narratrice décrit sa mère comme une grande mère et un vrai personnage : *«je trouve qu'en littérature, aucune mère d'écrivain ne veut la mienne. Ma mère, c'était un grand personnage, un personnage comique aussi.»⁴*

¹ - VIRCONDELET, Alain, *Duras*, *op.cit.*, p. 20.

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 33.

³ - *Ibid.*, p. 72.

⁴ - DURAS, Marguerite *«Ma mère avait...»*, in *Le monde extérieur*, *Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993, p. 203.

Elle s'occupe de ses enfants après la mort de leur père. Elle s'intéresse à leur enseignement. Elle fait tout son possible pour les rendre dans un haut niveau.

«Elle [la mère] incarne le sacrifice et le désespoir : une femme seule qui élève ses enfants après la mort du père, [...], dévouée à ses enfants comme elle le sera à sa fonction, l'enseignement.»¹

La jeune fille explique le sacrifice de sa mère pour eux après la mort de son père. Elle les a enseignés et élevés toute seule. Elle a enduré le chagrin et le désespoir qui leur sont arrivés, en essayant de les mettre dans une position appropriée.

Au contraire, la mère admet sa mauvaise éducation de ses enfants. Elle se reproche le retard de sa fille à l'internat et ses fréquentes absences à l'école. Elle confirme : *«excusez-moi surtout, j'ai mal élevé mes enfants, c'est moi la plus punie.»²*

Elle n'a pas de nom mais l'auteur l'appelle "la mère". Elle joue un rôle très important dans la vie de la jeune fille. La fille déclare que : *«cette paysanne du Nord de la France, devient un personnage sans nom, dont la seule caractéristique est d'être «la mère».»³*

¹- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite duras*, op.cit., p. 12.

²- DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 110.

³- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite duras*, op.cit., p. 13.

Elle souffrait après la mort de son mari. Elle vivait des moments difficiles à son absence. Elle le montre :

«Quand le père mourut, la mère resta longtemps dans le désespoir. C'était cette folie qui toujours affleurait à des moments difficiles, la faisait basculer d'un instant à l'autre dans quelque chose d'inconnu, d'inévitable.»¹

L'enfant décrit l'état de désespoir de la mère après la mort de son mari. Elle peut sembler folle et triste pendant les périodes difficiles qu'elle a traversées. Ces périodes affectent la mère et la rendent seule dans la vie.

Elle est une mère injuste envers ses enfants. Elle préfère et elle distingue son fils aîné du reste de ses fils et elle l'aide dans ses projets et ses échecs, même si elle sait qu'il est un fils anomal. La jeune fille l'affirme en racontant : *«Ma mère disait de lui : des trois, c'est lui qui parle le mieux.»²*

Elle lui achète tout ce qu'il veut et lui paie ses dettes exorbitante parce qu'il fume de l'opium et elle vole pour lui donner de l'argent pour fumer. La narratrice parle de sa mère en disant :

¹ - VIRCONDELET, Alain, *Duras*, op.cit., p. 25.

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, op.cit., p. 66.

«Elle avait acheté aussi une propriété à son fils aîné près d'Amboise. Il y avait des bois. Il a fait couper les bois. Il est allé jouer l'argent dans un club de baccara à Paris. Les bois ont été perdus en une nuit.»¹

La narratrice décrit l'amour d'une mère pour son fils aîné. Elle a acheté une propriété pour lui et non pour ses frères. Pourtant, il a volé les forêts et il a travaillé pour les abattre. Il a joué et il a perdu tout l'argent en une nuit.

Elle demande à son aîné avant de mourir d'enterrer avec lui dans la même tombe.

La narratrice élucide :

«Elle a demandé que celui-là soit enterré avec elle. Je ne sais plus à quel endroit, dans quel cimetière, je sais que c'est dans la Loire. Ils sont tous les deux dans la tombe. Eux deux seulement. C'est juste. L'image est d'une intolérable splendeur.»²

La mère croit qu'elle devrait parler à ses enfants des difficultés qu'ils rencontrent dans la vie et qu'ils doivent savoir tout ce qu'ils ont traversé. La fille informe que:

¹ - *Ibid.*, p. 39.

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 99.

«*Quelquefois quand ils étaient très petits, la mère les emmenait voir la nuit de la saison sèche. Elle leur disait de bien regarder ce ciel, [...] que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude il fallait au contraire le leur dire, le travail, les guerres, les séparations, l'injustice, la solitude, la mort. Oui, ce côté- là de la vie, à la fois infernal et irrémédiable, il fallait aussi le faire savoir aux enfants. Il en était comme de regarder le ciel, la beauté des nuits du monde.*»¹

La fille raconte le voyage de la mère avec ses enfants quand ils étaient petits. Elle sortait avec eux pour leur montrer le ciel pendant la saison sèche. La narratrice dit que la mère aurait dû leur parler de toutes les injustices, les guerres, les famines, les morts et les séparations qui se produisent autour d'eux, mais elle a caché tous ces malheurs.

Sa fille la décrit comme une mère sans aucune domination. Elle laisse ses enfants font ce qu'ils veulent. Elle dit que sa mère :« *est une mère découragée.* »²

La fille souligne le chagrin de sa mère suite à la perte de son père, car elle est toujours triste, portant son foulard noir. Elle montre qu'elle est : «*Toujours ce deuil du père qu'elle traîne depuis treize ans- le crêpe noir sur le casque blanc.*»¹

¹ -Id, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 21.

² - *Ibid.*, p. 9 .

La mère est morte entre les bras de son fils aîné et ceux de Dô. La narratrice affirme que la mère « *est morte entre Dô et celui qu'elle appelle son enfant dans sa grande chambre du premier étage,...* »² Alors le fils aîné occupe une place importante dans la vie et a l'agoneille.

- Pierre :

Pierre est le fils aîné de la mère et le favori d'entre ses enfants. Il a de mauvaises qualités telles que le vol, la violence et la cruauté. Il déteste ses frères et se bat toujours avec eux. Il représente la peur et l'insécurité à la maison. Son frère cadet et sa sœur ne l'aiment pas et souhaitent sa mort. Alain Vircondelet le décrit dans son étude sur Duras en disant:

*«A l'aîné, elle lui donne aussi une stature de légende, il est là, au centre de la famille, seigneur arrogant et« brutal», « assassin sans armes». Elle lui voue ses premiers instincts de meurtre, concentre contre lui cette charge de haine et de colère dont elle est capable, et qu'elle épanchera plus tard dans le douloureux exutoire de l'écriture.»*³

¹ - *Ibid.*, p. 80.

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 40.

³ - VIRCONDELET, Alain, *Duras*, *op.cit.*, p. 62.

L'auteur dit que la mère a donné au fils aîné sa place dans leur légende. Il le décrit comme une figure arrogante et cruelle parmi les membres de la famille. La narratrice lui a confié la tâche du meurtre, de la haine, de la violence et de l'injustice.

Le frère aîné est le représentant de la méchanceté par excellence, durant toute sa vie il a exercé toutes les formes de criminalité sur les membres de sa famille et ailleurs, en effet il a dérobé les biens de sa mère et de sa petite sœur, c'est un homme abominable, alcoolique, solitaire. Alors ses actes de criminalités renvoient sur les traits de son visage, ses yeux sont injectés, sa bouche reflète un regard menaçant. Sa perversion commence dès son jeune âge comme il est dissipé à l'école, puis oisif lorsqu'il est devenu adulte.

Il a une forte personnalité et il déteste les faibles comme sa mère. Il se réjouit de blesser et de faire du mal aux autres. La narratrice montre que :«*Le frère aîné souffre de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal,...* »¹

Sa souffrance réside dans sa jalousie envers ses frères car ils l'ignorent et ne s'occupent pas de lui. Il n'a pas d'amis, seule sa mère est la seule à le soutenir.

¹ - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, op.cit., p. 75.

Le Chinois trouve que Pierre a un sourire étranger. Il le voit toujours méchant en faisant du mal aux autres. Il dit que : « *Le rire du frère aîné devient un rire faux, cinglant.* »¹

Le Chinois rappelle à la jeune fille qu'il faut se méfier de son frère car il continue à être accro à la drogue et à faire de mauvaises choses. Il informe la fille : « *Je veux te parler de ton frère Pierre. [...] Je crois qu'il va continuer à se droguer jusqu'à la mort et aussi qu'il fera des choses terribles. Il fera tout, le pire il le fera.* »²

La mère sait très bien que Pierre ne peut pas se changer pour le mieux et qu'il restera dans sa cruauté. Et pourtant elle ne peut pas l'abandonner et l'aimer tellement. Voyons la citation ci- dessous :

«La mère sait qu'il est perdu, qu'aucune éducation ne pourra le faire changer, qu'il en restera là, dans cet état de barbarie, qu'aucun tuteur ne saura le lui ramener sauvé. Peu de temps avant leur retour en France, elle demande néanmoins le

¹- *Id.*, *L'Amant de la chine du nord*, *op.cit.*, p. 108.

² - *Ibid.*, p. 116.

rapatriement de son fils, dans le déchirement, car elle « ne peut pas vivre sans lui, elle ne peut pas du tout.»»¹

La fille décrit l'amour de la mère pour son fils. Bien qu'elle sache qu'il est cruel et brutal envers la famille, elle ne peut pas vivre sans lui. Elle sait qu'il est un raté et que rien ne peut le changer. Elle a perdu l'espoir de lui apprendre les valeurs ou de le changer vers le bien.

La fille montre la condition que le frère aîné est devenu après la mort de sa mère. Il souffre d'être seul et il n'a pas d'amis. La mère était tout pour lui. La fille justifie :

«Après la mort de ma mère il est seul. Il n'a pas d'amis, il n'a jamais eu d'amis, il a eu quelquefois des femmes qu'il faisait «travailler» à Montparnasse, quelquefois des femmes qu'il ne faisait pas travailler, ...»²

Après la mort, le frère aîné a perdu le contrôle qu'il exerçait sur ses frères. Il était entouré de peur et d'anxiété. La narratrice explique son état en disant qu' :

¹- VIRCONDELET, Alain, *Duras*, op.cit., p. 65.

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, op.cit., p. 96.

«Avec nous il a perdu son véritable empire. Ce n'était pas un gangster, c'était un voyou de famille, un fouilleur d'armoires, un assassin sans armes. Il ne se compromettait pas. Les voyous vivent ainsi qu'il vivait, sans solidarité, sans grandeur, dans la peur. Il avait peur. Après la mort de ma mère il mène une existence étrange.»¹

Le frère aîné a perdu son prestige après la mort de sa mère, tout a changé pour lui. Il a peur et devenu incapable de pratiquer sa violence. Bien qu'il était un oppresseur, un meurtrier et un voleur.

La jeune fille déclare ses mauvaises actions et sa cruauté envers elle. Il a essayé de la pousser à la prostitution plus tôt pour l'argent. Elle dit qu' : «Il a déjà essayé de me prostituer. C'était un médecin de Saigon qui était de passage à Sadec. Thanh l'a appris par le médecin lui-même... Thanh voulait le tuer.»² Mais la fille a un frère bien aimé.

- Paulo :

Il est le fils cadet de la mère. Il aime beaucoup sa sœur parce qu'elle sympathise avec lui. Il déteste son frère qui est dur et le bat toujours. Bien qu'il soit petit, il n'a

¹ -*Ibid.*

²- Id, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 116.

pas le statut que prend son frère. Il s'enfuit toujours de chez lui et il préfère être dehors au lieu d'être entouré de son frère qui l'agace.

Le frère cadet est un homme qui éprouve de l'affection envers sa petite sœur, il est studieux, vertueux malgré les conditions misérables qu'il a vécu, il s'oppose radicalement à son frère aîné en décrochant un travail comme un petit comptable à Saïgon. D'après l'accent de Marguerite Duras il paraît qu'elle se repent de la mort de cet ange qui l'a patronnée pendant les moments scabreux.

Il est aimé par sa sœur. Il remplit la joie et le bien partout. Nous trouvons à travers l'étude de Loignon que Paulo est ainsi caractérisé par sa fragilité tout autant que par sa grâce, fragilité qui donne à la jeune fille un aspect maternel ¹.

La jeune fille le voit bon enfant comme le Chinois dans la plus part ses caractères. Elle trouve que la fragilités de son frère cadet est celle de son amant. Il *«existe peut-être une certaine fragilité chez le petit frère et chez l'amant. C'est en effet la même fragilité qui séduit la jeune fille chez l'amant chinois.»*²

La fille ne souffre jamais avec son petit frère et elle trouve que la vie est facile et simple avec lui, contrairement au frère aîné. Elle : *«mythifie le petit frère ; avec lui,*

¹- Cf. LOIGNON, Sylvie, *Marguerite duras*, op.cit., p. 16.

²- *Ibid.*

elle a la relation la plus évidente, la plus simple, la plus essentielle. Elle l'aimait parce qu'elle le croyait immortel.»¹

La jeune fille déclare que Paulo a toujours peur. Elle trouve qu'il aura peur pendant toute sa vie².

La mère pleure car elle ne peut pas lui donner assez d'amour et de tendresse comme elle donnait à son fils aîné. Elle déclare qu'elle est un cause primordial de lui faire toujours peur de la vie. Elle avoue en pleurant que les larmes, de nouveau elle l'a pas assez aime Paulo, tout vient de là peut- être³.

Il est mort pendant l'occupation japonaise, ce qui a poussé sa sœur à quitter la maison, où tout s'est terminé pour elle avec sa mort :

«Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise. Tout s'est terminé ce jour-là.»⁴

La narratrice décrit la souffrance du petit frère atteint de la maladie, qui n'a duré que trois jours. Il a eu une infection d'une broncho-pneumonie; qui a entraîné sa

¹ - VIRCONDELET, Alain, **Duras**, *op.cit.*, p. 62.

² - Cf. DURAS, Marguerite, ***L'Amant de la chine du nord***, *op.cit.*, p. 136.

³ - ***Ibid.***, p. 136.

⁴ - DURAS, Marguerite, ***L'Amant***, *op.cit.*, p. 37.

mort. Cela s'est passé pendant l'occupation japonaise. Elle déclare que tout s'est terminé avec sa mort et qu'elle a perdu le goût de la vie. Cette famille est aliénée à cause de l'absence du rôle de père.

- Le père :

Il est le père de trois enfants. Il avait travaillé comme mathématicien de formation. Il représente à la fois un personnage présent et absent parce qu'il était malade. Le grand pouvoir appartient à la mère en raison de l'absence du rôle d'un père fort. Dans les romans de Duras le rôle du père est toujours un peu négligé.

Loignon trouve que :

«Si la figure paternelle semble singulièrement absente dans l'œuvre, celle-ci ne cesserait pas d'écrire l'attente du revenant, celui dont le nom est imprononçable, celui autour duquel s'organise la mémoire et ses défaillances.»¹

Le critique explique que l'absence de la figure paternelle dans les œuvres de Duras ne l'a pas empêchée de l'appeler et d'attendre le moment de son retour. Son nom est resté dans la mémoire de l'enfant et elle ne pouvait pas l'oublier.

¹ - LOIGNON, Sylvie, *Marguerite duras*, op.cit., p. 22.

Il était bon professeur. Il aime son épouse et la respecte. Le censeur de lycée décrit à la fille l'amour de son père pour sa mère. Il souligne qu'il était fou d'elle. Autrement, c'était un... remarquable professeur¹.

Les troubles sont arrivés dans la famille, ainsi que la maladie du père depuis l'arrivée de son fils aîné. Ils ont beaucoup souffert et les pressions de la vie les ont exacerbés. Adler montre ci-dessous que:

«Mais dès la naissance de Pierre, les ennuis du couple commencent. Henri a une santé fragile. De nombreux bulletins médicaux attestent de ses maux de tête fréquents, de ses douleurs continuelles à l'estomac qui le font maigrir. Henri consulte mais ne trouve pas de réponse. Il se sent de plus en plus affaibli et déprimé.»²

Laure Adler souligne que la naissance de Pierre était un mauvais augure pour la famille. Les problèmes ont commencé entre les époux. Le père est tombé malade et il n'a pas trouvé de remède pour sa guérison. Les médecins ont expliqué qu'il souffrait de maux de tête et d'estomac fréquents, ce qui le rendait en mauvaise humeur. Et ça s'est aggravé et le père ressent du désespoir et de la tristesse.

¹- Cf. DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 76.

²- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 33.

Il est mort en France à cause de sa maladie. Il n'a pas aucune influence sur ses enfants car il est mort lorsqu'ils étaient petits. Il travaillait tout le temps pour sa famille mais il n'avait pas le temps d'être tout près d'eux :

«On est en 1918. Le père est donc mort, il n'a pas revu sa famille ; de lui, Duras dira qu'elle «ne l'a pas connu». Le temps a fait son travail. Il a détruit les objets familiers, altéré les photographies, égaré les quelques souvenirs.»¹

Le père est décédé en 1918 et il n'a pas encore revu sa famille. Le travail occupait son temps et manquait l'occasion d'avoir sa famille autour de lui. Le temps a détruit les images et les souvenirs qui les unissent.

Les amis peuvent jouer un grand rôle dans famille pareille.

-Hélène :

Elle est l'amie de la jeune fille. Elle l'a rencontré au pension. Elle est belle. Son père travaille comme employé des postes. Elle ne veut pas aller au lycée pour apprendre ou comprendre ses leçons. Elle est aussi comme son amie qui souffre de la solitude et de l'aliénation au sein de sa famille. Ses parents la laissent et ils ne demandent pas à son sujet. Ils l'ont envoyé au pensionnat et veulent l'épouser dès

¹ - VIRCONDELET, Alain, *Duras*, op.cit., p. 22.

que possible. Elle veut seulement rester avec sa famille. La narratrice raconte son histoire en disant :

«Hélène Lagonelle ne vas pas au lycée. Elle ne sait pas aller à l'école, Hélène L. Elle n'apprend pas, elle ne retient pas. Elle fréquente les cours primaires de la pension mais ça ne sert à rien. Elle pleure contre mon corps, et je caresse ses cheveux, ses mains, je lui dis que je resterai avec elle au pensionnat. Elle ne sait pas qu'elle est très belle, Hélène L. Ses parents ne savent pas quoi en faire, ils cherchent à la marier au plus vite. [...] elle veut retourner avec sa mère.»¹

L'héroïne décrit son amie d'internat. Elle ne veut ni aller au lycée ni apprendre. Elle suit juste des cours préparatoires et elle n'était pas intéressée. Elle souffre de son manque de famille, qui cherche à se débarrasser d'elle par le mariage. Alors la fille essaie de la calmer et de la rassurer qu'elle est à ses côtés.

Elle s'inquiète pour sa compagnie et l'aime tellement. Quand elle sort, elle attend qu'elle revienne. Nous lisons que : *«Dès qu'elle débouche du couloir elle [*

¹ - DURAS, Marguerite, *L'Amant*, op.cit., p. 90.

l'héroïne] la voit, elle, qui l'attendait, déjà inquiète, droite, sans sourire aucun. Elle lui demande : où étais-tu ?»¹

Elle est très belle. Elle est aimée de tous dans le pension. La fille déclare que : *«Toutes les pensionnaires sont amoureuses d'elle, Hélène. Les surveillantes, la directrice, les professeurs.»²*

Elle est dans le pensionnat car elle croit que ses parents veulent se débarrasser d'elle. Elle trouve également qu'ils ne l'aiment pas. Elle pleure en se trouvant seule. Elle dit à la fille : *«Tu vas partir en France et je serai seule tout à fait. Je crois que mes parents ils ne veulent plus de moi à Dalat. Ils ne m'aiment plus.»³*

¹ - *Ibid.*, p. 86.

² - DURAS, Marguerite, *L'Amant de la chine du nord*, op.cit., p. 127.

³ - *Ibid.*, p. 38.

Bibliographie

I-Ouvrages entièrement consacrés à Marguerite Duras :

- ADLER, Laure, Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1998.
- Duras, Marguerite, L'Amant, Paris, Minuit, 1984.
- DURAS, Marguerite, L'Amant de la chine du nord, Paris, Gallimard, 1991.
- VIRCONDELET, Alain, Duras, Paris, François Bourin, 1991.

II-Ouvrages de critiques littéraires :

- GENETTE, Gérard, **Frontières du récit**, *in Communication*, n°8, Paris, Seuil
- HAMON, Philippe, Du descriptif, Paris, Hachette, 1994

III-Dictionnaires :

- MORIER, Henri, Dictionnaire de Poétique et de rhétorique, Paris, Puf, 1981
- DUBOIS, Jean et autres, Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 2002.

-DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

IV-Thèses :

-IBTISSEM, Rezagui, *Etude de l'autobiographie dans l'œuvre de Marguerite Duras« L'Amant »*, Université 8 Mai 45 Guelma, Faculté des Lettres et des Langues. Département des lettres et de langue française, 2014

V- webographies:

[-https://www.cairn.info/histoire-de-la-litterature-francaise-des-xxe-et-xx-9782200622381.htm](https://www.cairn.info/histoire-de-la-litterature-francaise-des-xxe-et-xx-9782200622381.htm)

[-https://www.universalis.fr/classification/litteratures/mouvements-ecoles-et-courants-litteraires/courants-litteraires-du-xxe-s-et-du-xxie-s/](https://www.universalis.fr/classification/litteratures/mouvements-ecoles-et-courants-litteraires/courants-litteraires-du-xxe-s-et-du-xxie-s/)

[-https://www.kartable.fr/ressources/francais/cours/le-nouveau-roman/50783](https://www.kartable.fr/ressources/francais/cours/le-nouveau-roman/50783)

<https://www.schoolmouv.fr/definitions/theatre-de-l-absurde/definition>