

# Le personnage de roman, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours

## Repères Le roman, un genre en quête de ses lettres de noblesse

p. 18-19

### Questions

1. Le rapport du roman au réalisme évolue depuis les romans de chevalerie, dans lesquels le merveilleux occupe une place marquée (par exemple, le philtre d'amour dans *Tristan et Yseult*) jusqu'aux romans naturalistes qui visent à rendre compte d'une vérité documentée et quasi scientifique (Zola s'appuie sur des carnets de recherche pour écrire *Germinal*). Cette démarche rend compte d'une évolution du goût des romanciers et de leurs lecteurs à la recherche du « petit fait vrai » (Stendhal) et de héros plus humains, voire trop humains.
2. Les deux guerres mondiales et les différents génocides perpétrés au xx<sup>e</sup> siècle entament sérieusement l'optimisme humaniste. De même que l'on a pu s'interroger sur la possibilité d'écrire encore de la poésie après Auschwitz (cf. le philosophe Théodor Adorno déclarant en 1949 : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare »), les romanciers repensent leur art d'écrire des romans et lui impriment leurs doutes et leurs remises en question.

### Recherche CDI

Le roman d'apprentissage, appelé également « roman de formation » ou « roman d'éducation » suit le parcours du personnage principal, le plus souvent un très jeune homme, confronté au monde. Ses expériences, ses déceptions et ses rencontres vont l'amener à réfléchir, à former sa personnalité. Ce genre romanesque puise ses origines dans le roman picaresque espagnol, dont Lesage s'inspire dans *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* (p. 22). Il naît au xviii<sup>e</sup> siècle avec *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Goethe.

On orientera les élèves vers les romans d'apprentissage du xix<sup>e</sup> siècle les plus représentatifs du genre : *Une vie* de Maupassant (p. 60), *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (p. 76 et 360), *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (p. 90, 473, 475 et 523), mais aussi : *Le Père Goriot* de Balzac (p. 33-43 du manuel de 2<sup>de</sup>), *Bel Ami* de Maupassant (p. 45 du manuel de 2<sup>de</sup>).

On s'appuiera aussi sur des romans du xx<sup>e</sup> siècle comme *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (p. 68-86), *L'Éducation européenne* de Romain Gary. Évoquons également un roman d'éducation au féminin plus récent : *L'Art de la joie*, de Goliarda Sapienza (trad. de l'italien par Nathalie Castagné, Pocket, 2008).

→ Comment le personnage évolue-t-il à travers les siècles ?

### Texte 1 Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (1678) p. 21

→ En quoi l'héroïne classique allie-t-elle toutes les perfections ?

#### Première lecture

1. C'est M<sup>lle</sup> de Chartres, future Princesse de Clèves qui est ici décrite (attention, c'est M<sup>me</sup> de Chartres, la mère, qui est décrite à partir de la ligne 7, mais on présente l'éducation qu'elle a donnée à sa fille).

#### Analyse du texte

##### Un portrait idéalisé

2. Le récit se déroule « à la cour » (l. 1). La proposition relative « dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes » (l. 3), soulignée par l'emploi de l'adverbe intensif « si », caractérise la cour comme un lieu où la perfection physique est la norme.

3. La beauté de M<sup>lle</sup> de Chartres est mentionnée à quatre reprises. Elle est d'abord « une beauté » (l. 1), et cette expression en fait l'incarnation même de la splendeur physique, encore accentuée par la reprise précisée par l'adjectif « une beauté parfaite » (l. 2). Cette perfection physique s'allie à une perfection morale d'après le balancement binaire de la ligne 10 « son esprit et sa beauté ». Enfin, la dernière phrase en fait le parangon de l'héroïne avec les substantifs « éclat », « élévation », « beauté », « naissance » (l. 19-20).

4. M<sup>lle</sup> de Chartres appartient à la plus haute noblesse d'après le superlatif « une des plus grandes héritières de France » (l. 4-5). L'expression rappelle également qu'elle est un beau parti.

##### Une éducation exemplaire

5. M<sup>me</sup> de Chartres est un guide moral exceptionnel d'après le rythme ternaire « dont le bien, la vertu et le mérite étaient extraordinaires » (l. 6-7). En effet, elle se distingue des mères médiocres qui n'osent pas parler du mal ni du péché (comme par exemple M<sup>me</sup> Volanges dans *Les Liaisons dangereuses* qui a laissé sa fille Cécile dans une ignorance totale des relations galantes, ce qui causera sa perte). Tout au contraire, la mère explique à M<sup>lle</sup> de Chartres la nature des relations amoureuses (parallélismes énumérés de la ligne 13 à la fin du texte) et donne ainsi à sa fille le goût de la vertu en toute connaissance de cause.

6. M<sup>me</sup> de Chartres veille à transmettre à sa fille son expérience (« elle faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour » l. 13) et à la rendre lucide : c'est en cela que la jeune fille pourra user de ses qualités intellectuelles (« cultiver son esprit » l. 9) comme support à sa vertu (« lui donner de la vertu et à la lui rendre aimable » l. 10).

7. La stratégie d'éducation de M<sup>me</sup> de Chartres révèle une grande finesse d'analyse psychologique et une puissance rhétorique certaine. Afin de la détourner de la galanterie, elle peint à sa fille les deux visages de l'amour, ce dont rendent compte les antithèses : « d'agréable » et « de dangereux » (l. 14-15) ; « malheurs domestiques » et « tranquillité » (l. 16-18) ; « peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité » et « honnête femme » (l. 16-18).

#### Synthèse

8. M<sup>lle</sup> de Chartres est l'héroïne classique par excellence : elle conjugue naissance, beauté, intelligence et vertu exceptionnelles. Elle incarne de manière superlative toutes les valeurs de l'honnêteté classique, comme en témoignent les dernières lignes du texte : « la vie d'une honnête femme, et combien la beauté donnait d'éclat et d'élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance » (l. 18-20).

#### Lexique

La « galanterie » (l. 12) renvoie dans le texte aux relations amoureuses coupables. De nos jours, un « galant homme » sait plaire en société par son élégance, sa politesse raffinée, son bon goût et son

esprit. Mais un « galant », au xvii<sup>e</sup> siècle, veut plaire aux femmes en général et leur fait la cour, en recherchant les aventures amoureuses. Enfin, les « fêtes galantes » renvoient à un genre pictural en vogue au xviii<sup>e</sup> siècle, mettant en scène, souvent dans un parc, des personnages costumés, et se jouant la comédie de l'amour. Paul Verlaine a intitulé un de ses recueils *Fêtes galantes* (1869), dont les poèmes s'inspirent des tableaux d'Antoine Watteau sur le même thème.

## Recherche

Le jansénisme est une doctrine chrétienne hérétique issue de la pensée de Jansénius et exposée dans son ouvrage *l'Augustinus* en 1640, interprétation de la pensée de saint Augustin. Sans tenir compte de la liberté ni des mérites de l'homme, la grâce du salut ne serait accordée qu'aux élus dès leur naissance. On peut lire certaines tragédies de Racine et notamment *Phèdre* (1670) comme des œuvres influencées par le jansénisme (cf. p. 117, 123, 449, 450, 452) : la malédiction qui accable l'héroïne rappelle le péché originel ; la fatalité aliénante des passions apparaît comme une providence négative.

## Texte 2 Alain-René Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane (1715-1735)* p. 22

→ Le héros peut-il être immoral ?

### Première lecture

1. On relève différents types de comique dans le texte. Comique de situation, avec le retournement qui s'opère : c'est une scène où le voleur est ridiculisé, où le personnage qui voulait voler a été berné. Ensuite, comique de mots, puisque Gil Blas subit les railleries des brigands qui usent notamment de termes religieux pour les réemployer contre le novice. Enfin, on note un comique de caractère : Gil Blas est naïf et vexé par les remarques des brigands.

### Analyse du texte

#### Un héros novice

2. Le personnage est soumis à un défi, une épreuve d'initiation, un rite de passage : s'il réussit, il sera membre à part entière du groupe. D'abord, les voleurs croient qu'il a passé haut la main son épreuve et le congratulent, mais lorsqu'ils se rendent compte que la bourse ne contient aucune pièce, ils se rient de lui. On note donc un net contraste entre les deux paragraphes : dans le premier, les brigands font l'éloge de Gil Blas avec l'hyperbole « tu viens de faire des merveilles » (l. 13). Le brigand emploie même un registre héroï-comique avec le terme d' « expédition » (l. 14), comme s'il avait accompli un exploit. On note également l'ambiguïté de la formule, soulignée par l'oxymore « je te prédis que tu deviendras un excellent voleur de grand chemin » (l. 15-16), puisque si la formulation est apparemment élogieuse, le personnage est en réalité présenté comme immoral. En revanche, dans le second paragraphe, le blâme est net : les applaudissements (l. 16) laissent la place à des « ris immodérés » (l. 30).

3. Gil Blas est crédule comme en témoignent les verbes modalisateurs. En effet, il juge mal la réaction du religieux : « le religieux *sembla* craindre pour sa vie » (l. 1). Il pense que le moine est effrayé, qu'il a peur d'être tué et donc ne se méfie pas de lui. Il évalue également mal la mule, la croit lente et lourde, alors qu'elle file : « je ne la *croisais* pas meilleure » (l. 7-8). Il manque nettement de perspicacité, et, s'il évalue mal la mule, il évaluera d'autant plus mal le maître. Enfin, il soupèse la bourse, et la croit remplie de pièces : « la bourse qui me *parut* pesante » (l. 9-10) ; il se contente là encore des apparences, car, la bourse a beau être remplie, son contenu est de piètre valeur.

4. Gil Blas est raillé par toutes les moqueries des brigands. On relève le jeu de mots « un vol fort salutaire à la compagnie » (l. 33) car au sens premier, le vol serait salutaire en ce qu'il permettrait aux voleurs de manger, mais, au sens second, faire le salut de quelqu'un, c'est sauver son âme. Ils remercient donc Gil Blas de sauver leur âme, de commettre une pieuse action en leur rapportant des médailles bénites, ce qui n'est évidemment pas le but d'un brigand. De même, l'expression « un larcin si nouveau » (l. 29) est satirique parce qu'elle suggère que Gil Blas invente un profit d'un nouveau genre alors qu'il s'est laissé berné.

## Une leçon morale ?

5. Gil Blas semble vexé d'après la remarque « tous les voleurs éclatèrent en ris immodérés » (l. 29-30). En effet, après avoir accepté leurs applaudissements dont il les a remerciés, il paraît froissé par leur ironie mordante comme en témoigne le caractère hyperbolique de la formulation « ris immodérés » (l. 30). Il apparaît que le jeune homme prend mal cette hilarité dont il est la cible. Il manque d'auto-dérision et semble vaniteux.

6. On relève une citation qui ne peut être écrite que par Gil Blas devenu vieux, c'est-à-dire lorsqu'il porte un regard rétrospectif sur sa jeunesse et qu'il se juge avec bienveillance à la ligne 20 : « Après qu'ils m'eurent d'autant plus loué, que je méritais moins de l'être ». L'antithèse traduit la leçon morale que le narrateur rétrospectif, désormais sage et chenu, veut dispenser à son lecteur : il estime que les éloges des voleurs le félicitant de son larcin n'étaient guère mérités. Par ailleurs, les remarques ironiques « je te prédis » (l. 16) et « la haute idée qu'ils avaient de moi » (l. 18) vont dans le même sens : si ces mots peuvent être pensés par le personnage lors de l'épisode, leur valeur ironique prend une dimension morale que le narrateur rétrospectif endosse nécessairement.

## Synthèse

8. Gil Blas ne présente ici aucune qualité héroïque : contrairement à la princesse de Clèves (texte 1, p. 21), c'est un personnage qui n'a aucune naissance, aucune qualité d'exception, c'est un être ordinaire. Paradoxalement, dans ce texte, le moine est beaucoup plus fin et rusé : son esprit d'à propos, sa réactivité, en lançant une bourse qui n'est qu'un leurre, témoignent de bien plus de perspicacité psychologique. Gil Blas est un personnage ridiculisé, naïf, vexé, qui veut voler et qui n'y parvient même pas : par conséquent, il s'agit d'un anti-héros. Il est un modèle du *picaro*, ce personnage de basse condition, qui apprend de ses erreurs, allant d'aventures en aventures, et qui brosse par ce moyen un portrait de la société qui l'entoure.

### Vers le bac oral La lecture analytique

Quels sont les registres de ce texte ?

Le plan à suivre est thématique : chaque partie développera un registre.

I. Le texte relève d'un registre essentiellement **comique** et l'on inclura dans cette partie les expressions de registre **héroi-comique** ;

II. Mais il relève aussi du registre **didactique** par la dimension morale des remarques du narrateur rétrospectif ;

III. Enfin, il relève du registre **satirique** à l'encontre des moines : le moine est un religieux trompeur qui feint la peur ; qui utilise sa finesse d'analyse psychologique pour tromper son prochain, ce qui n'est pas très catholique ; qui aime un peu trop l'argent puisqu'il préfère garder sa bourse et donner la cire bénite et les scapulaires ce qui souligne sa cupidité. Enfin, les voleurs développent eux-mêmes la satire des moines : la bourse « doit être bien garnie, car ces bons pères ne voyagent pas en pèlerins » (l. 23-25). Cette remarque critique le fait que les moines, au lieu de profiter de leur pèlerinage pour faire vœu de pauvreté et d'humilité comme le Christ, dépensent au contraire sans compter pour leur gourmandise et leur confort.

## Lexique

*L'arroseur arrosé* est un film de 49 secondes réalisé par Louis Lumière et sorti en 1895 : un homme arrose un jardin. Un gamin pose le pied sur le tuyau, l'homme, pensant que le tuyau est bouché en regarde le bec : le chenapan retire alors son pied et l'arroseur est arrosé. L'homme court après le farceur et l'arrose à son tour. L'expression courante « l'arroseur arrosé » repose sur la figure de la dérivation (cf. fiche 1 La formation des mots p. 500) et renvoie à ce renversement de situation.

## Recherche

Les quatre personnages sont de naissance obscure et tentent de s'élever dans la hiérarchie sociale : Jacob par les conquêtes amoureuses qu'il accumule grâce à sa bonne mine, Figaro grâce à son ingéniosité. Ruy Blas devient même Grand d'Espagne, mais il est l'instrument involontaire de la vengeance du terrible Salluste : tous relèvent du registre comique et servent le propos satirique de leur auteur, excepté Ruy Blas, héros romantique à la destinée tragique.

On trouvera une étude très complète, à usage du professeur, au sujet de la figure du picaresque sur le site de Babel :  
<http://babel.revues.org/2488>

### Texte Écho **Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782)** p. 23

1. Contrairement aux autres femmes qu'elle méprise, la Marquise n'est ni sensible, ni faible, ni guidée par des principes moraux extérieurs. Elle est une autodidacte : « je puis dire que je suis mon ouvrage » (l. 13).
2. Très belle, noble et extrêmement intelligente, la Marquise se cache sous des dehors de femme vertueuse alors qu'elle est libertine, et domine les autres grâce à son pouvoir de manipulation. Gil Blas était un être de basse condition ridiculisé, anti-héroïque, mais qui restait sympathique au lecteur ; en revanche, la marquise de Merteuil peut prétendre à l'héroïsme mais ne suscite guère de sympathie.
3. Toutes les qualités de la Marquise sont mises en service du Mal, de la perversité. En tant qu'elle va au bout de ses principes et qu'elle s'en prend à une société qui asservit les femmes, elle est considérée comme une héroïne du Mal (cf. au XVIII<sup>e</sup> siècle le personnage de Cléopâtre dans *Rodogune* de Corneille ou au XIX<sup>e</sup> siècle Milady dans les *Trois mousquetaires* de Dumas).

### Texte 3 **Louis Aragon, *Aurélien* (1944)** p. 24

→ Comment le personnage perd-il les attributs du héros ?

#### Première lecture

1. Ancien combattant de la Première Guerre mondiale qui l'a profondément et durablement marqué, Aurélien est un jeune rentier parisien qui mène une existence creuse.

#### Analyse du texte

##### Le portrait moral d'un anti-héros

2. Les verbes et expressions verbales « craignait » (l. 1), « l'ennuyait » (l. 4), « il promenait avec lui » (l. 6), « il savait très mal » (l. 7), « il écoutait distraitement » (l. 10) ne sont pas traditionnellement utilisés lors du portrait d'un héros. Ils donnent l'impression qu'Aurélien ne maîtrise rien, ne sait pas se concentrer sur des sujets importants, qu'il est mu par une force extérieure plus qu'il n'agit selon sa propre volonté.
3. La répétition des formulations négatives va dans le même sens, d'autant plus mises en valeur qu'elles sont employées en début de phrase : « Il n'aurait pas su expliquer » (l. 3), « Il n'avait pas répondu » (l. 4-5), « Il ne lisait jamais » (l. 8-9), « Il ne se remettait pas » (l. 17), « Il n'arrivait pas » (l. 18), « il ne trouvait pas l'emploi de son énergie » (l. 19), « Il ne savait pas » (l. 20). Dans cette construction anaphorique qui s'apparente à une litanie déceptive, chaque verbe qui pourrait suggérer une action, une envie, est nié. Aurélien incarne l'indécision, l'irrésolution, l'incomplétude.
4. Loin de bâtir le portrait d'un héros exceptionnel, Aurélien vit une souffrance qu'il ne semble pas même nommer. Il passe à côté de sa vie (le roman sera le récit d'une passion amoureuse manquée) et ne semble pas prendre la peine de réfléchir aux enjeux importants : « Il n'aurait pas su expliquer la conséquence logique de ces choses » (l. 3), voire en être incapable : « Il n'arrivait pas à faire le point de ses pensées » (l. 18-19). Il ne se raccroche qu'à ce qui apparaît comme superficiel : « le sport, les drames » (l. 10).

##### Le destin d'une génération perdue

5. La guerre est mentionnée d'abord à travers la comparaison « comme une plaie secrète » (l. 7) puis par le biais de la métaphore « cette longue maladie » (l. 17-18) et enfin, à la dernière phrase, l'état d'esprit des rescapés est caractérisé par l'expression « mal très répandu ». Aurélien, s'il a réchappé

aux blessures physiques de la guerre, est cependant moralement traumatisé. On comprend donc qu'à travers le destin d'Aurélien, c'est celui de toute une génération de Poilus qu'Aragon narre, des hommes que l'on a plongés dans l'enfer des tranchées puis qui doivent reprendre une vie normale, s'intéresser à la « politique » (l. 4). Le texte suggère une scission entre les anciens combattants qui se retrouvent dans les « sociétés d'anciens » (l. 5) ou les « associations » (l. 6), et ceux qui, comme Aurélien, s'en détournent « craignant la faconde de ceux qui l'avaient faite » (l. 1-2). Toujours est-il que cette détresse morale ne touche pas seulement notre personnage, elle est le nouveau « mal du siècle ».

**6.** On relève des phrases prononcées au discours indirect libre : « Bon, [...] Aurélien qui est de droite... » (l. 14-16) est la seule citation d'une réflexion d'Aurélien dans le texte et témoigne d'une singulière indolence puisqu'il se laisse ainsi classer dans un camp politique sans avoir l'air d'y attribuer la moindre importance. Les deux phrases suivantes sont prononcées par ses amis et résonnent dans la tête du personnage, comme si ce jugement lui servait finalement de référent et de vérité. En 1944, on décèle derrière l'expression « homme de droite » (l. 14) une référence aux collaborationnistes, et ce serait la recherche farouche de la paix qui aurait pu convaincre des hommes comme Aurélien d'accepter de collaborer avec les Allemands.

**7.** La guerre est présentée par la périphrase « état violent qui semble l'école du courage et de la résolution virile » (l. 21-22), et l'indécision d'Aurélien en serait donc un « curieux effet » (l. 21) puisqu'elle s'oppose au terme « résolution ». Cependant, la phrase suivante, introduite par l'adversatif « Mais » atténue le paradoxe puisque finalement l'esprit de décision du soldat ne s'exerce que de façon très relative : « dans le cadre d'une action qui lui est imposée » (l. 24-25). On comprend donc que le portrait moral d'Aurélien découle entièrement de ce qu'il a vécu et l'erreur d'appréciation du personnage « Aurélien se disait que la guerre n'avait pas dû jeter tout le monde dans cette irrésolution, et il en accusait sa nature » (l. 25-27) est corrigée par le narrateur : « Il ne savait pas qu'il participait d'un mal très répandu » (l. 28-29).

## Synthèse

**8.** L'existence d'Aurélien est guidée par l'inutilité, l'inanité et même l'absurde. L'influence surréaliste est notable, notamment dans la critique de l'idéologie de la guerre et de toute notion d'héroïsme guerrier. Perdu dans un monde qu'il ne comprend plus, Aurélien est le représentant d'une génération martyr et qui connaîtra un second conflit mondial.

## Lexique

On distingue deux constructions du verbe intransitif *participer* selon qu'il est employé avec la préposition *à* ou *de*. Participer à quelque chose : prendre part activement (par exemple : participer à une expédition ; participer aux frais ; participer à la joie ambiante) / Participer de quelque chose : tenir de la nature de quelque chose, avoir part à (par exemple, « Ce spectacle participe du cirque et du music-hall »).

## Recherche

Alfred de Musset (1810-1857) fait partie de la génération romantique qui ne se sent pas en accord avec son époque : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux », fait-il dire à son héros Rolla, qui donne son titre à un long poème publié en 1833. Fils de la Révolution et des guerres d'Empire, histoire certes violente mais féconde et pleine d'idéal et de triomphes, la « jeunesse soucieuse » qui a l'âge de Musset ne veut pas de la société contemporaine prudente, bourgeoise, étriquée.

On trouvera un enregistrement audio et un questionnaire d'aide à la compréhension de *La Confession d'un enfant du siècle* sur le site de l'académie de Grenoble :

<http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/sequences/romantisme>

Vers le bac oral L'entretien

### Comparer différents types de personnages

La question invite à une réponse qui suit un plan dialectique, comme en dissertation. Dans un premier temps, on validera la thèse, en expliquant l'intérêt que le lecteur porte au héros dont le destin est extraordinaire, comme la princesse de Clèves. On n'oubliera pas d'envisager que l'exception

ne se mesure pas seulement à l'aune du bien, mais aussi du mal comme en témoignent les personnages de la marquise de Merteuil ou de Vautrin, et l'on élargira alors à toute forme de monstruosité, que ce soit celle de Quasimodo ou de la créature de Frankenstein (p. 377). On envisagera ce que ces personnages traduisent de l'humanité et de la société. Dans un second temps, on limitera la portée de l'assertion en s'intéressant aux personnages ordinaires dont l'intérêt n'est pas moindre : personnages médiocres comme les héros de Flaubert ou le Georges Duroy de Maupassant, ou personnages sans qualités, tel Aurélien, mais aussi Bardamu ou Meursault dans *L'Étranger* de Camus.

### Image Écho **Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932)** p. 25

1. Les violences imposées à l'ouvrier sont nombreuses : la situation même est dégradante, puisque lors de la visite médicale, les hommes sont à moitié nus, pour écouter un discours dégradant, comme en témoigne le participe passé « Une fois rhabillés » (l. 10). Les gestes sont répétitifs. Le bruit assourdissant est renforcé par l'hyperbole « On en devenait machine aussi soi-même à force » (l. 14-15). Enfin, l'ouvrier est déshumanisé par la métaphore péjorative : « et de toute sa viande encore tremblotante » (l. 15).

2. Bardamu n'a plus rien d'un héros : on lui intime l'ordre de ne plus penser (l. 2 et 5) et de répéter des gestes. L'ouvrier doit être plus proche du « chimpanzé » (l. 4) que de l'homme. Il se présente lui-même comme un idiot « Des bêtises, j'en avais assez à mon actif tel quel pour dix ans au moins » (l. 8). Loin de toute idée de courage ou de bravoure, il se complaît dans la paresse : « Je tenais à passer désormais pour un petit peinard. » (l. 9). L'assonance en [É] et l'allitération en [P] accentuent ce souhait. Enfin, le registre de langue familier qu'il emploie, la syntaxe relâchée, contribuent à la dégradation du personnage.

### Documents complémentaires **Fonctions du personnage** p. 26-27

→ Le personnage est-il indispensable au roman ?

#### **Comment le phénomène d'identification au personnage romanesque entraîne-t-il une confusion entre réalité et fiction ?**

Le personnage de Javotte, en pleine crise de bovarysme avant l'heure, choisit de nier d'abord la réalité en s'enfermant dans sa chambre et en oubliant de satisfaire aux besoins les plus vitaux, « elle en perdait le boire et le manger » (l. 4-5). Puis elle y retourne, mais pour y transposer ses lectures : aussi, l'homme par lequel elle est naturellement attirée, se pare-t-il, par un processus « fort naturel » selon l'auteur, des attributs du héros romanesque dont elle dévore les aventures (l. 6-14). Le phénomène est comparable à celui de la cristallisation amoureuse qui sera dépeint par Stendhal dans *De l'amour* (1822) : « Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez. Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. »

Cependant, la confusion entre fiction et réalité ne s'en tient pas au stade de l'idéalisation : Javotte va jusqu'à croire que les dialogues qu'elle lit sont ceux qu'elle a échangés dans la réalité avec Panrace. La construction de la phrase « De sorte qu'elle prenait tout ce que Céladon disait à Astrée comme si Panrace le lui eût dit en propre personne, et tout ce qu'Astrée disait à Céladon, elle s'imaginait le dire à Panrace » (l. 17-21) souligne la réciprocité parfaite de cette communication : Javotte a évacué les personnages fictifs, leur a donné vie, et c'est elle-même qui incarne l'héroïne,

et celui qui lui plaît, le héros. Ainsi, sa passion est-elle aussi absolue que les sentiments exacerbés des personnages romanesques : « la rendit éperdument amoureuse de lui » (l. 25-26).

### **Selon Robbe-Grillet, le personnage de roman traditionnel est-il condamné à disparaître ?**

Le personnage de roman traditionnel, selon Robbe-Grillet, parce qu'il est lié à une époque historique désormais « révolue », semble condamné. On note la thèse initiale « appartient bel et bien au passé » (l. 1), l'emploi de l'imparfait, et les anaphores « c'était très important » (l. 12), « C'était important », (l. 13) et « C'était quelque chose » (l. 17), qui suggèrent un implicite « désormais, ce n'est plus le cas ». Dans le second paragraphe consacré à l'époque contemporaine, Robbe-Grillet analyse comment le héros a été remplacé par « une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste » (l. 25-26).

### **De quelle manière le personnage de roman nous permet-il de mieux comprendre notre vie ?**

Paradoxalement, c'est parce que les personnages romanesques ne sont que des inventions issues de la réflexion d'un écrivain, qu'ils nous permettent d'atteindre une vérité, comme le souligne l'anti-thèse « trucage », « grandes vérités » (l. 30-31). En effet, le personnage ne tient pas à l'humain par la réalité des aventures et des réactions qu'il connaît, mais parce qu'il est une forme de quintessence de notre humanité ; parce qu'il vit un destin bien plus compréhensible que les aléas de nos existences. Les romans ne peuvent coller à la réalité de nos vies, sous peine de n'être qu'une succession de scènes confuses et creuses. C'est donc dans l'artifice que le personnage de roman atteint une authenticité.

### **Sur quelle illusion ce tableau repose-t-il ? Est-elle comparable à l'illusion du personnage romanesque ?**

Arcimboldo est un peintre maniériste milanais du xvi<sup>e</sup> siècle connu pour ses portraits phytomorphes, et, de manière plus générale, ses têtes composées dans la lignée des masques bacchiques. Dans son tableau *Le Bibliothécaire*, l'amoncellement de livres et d'objets traditionnellement associés à ce métier, à savoir des nœuds pour assembler les pages, les marque-pages ou les queues d'hermine pour épousseter, compose une figure humaine. Les deux ouvrages qui forment le bras droit du personnage donnent une assise robuste au bibliothécaire qui semble détenir un savoir certain et conséquent. Les pages ouvertes du livre qui figurent les cheveux suggèrent également une grande liberté d'imagination et une infinité de réflexions possibles grâce aux ouvrages consultés.

De même que dans un roman le personnage est un être fictif construit à partir de dialogues, de réflexions, d'épisodes... et compose une illusion de réalité élaborée par un écrivain, de même, ici le personnage représenté par l'artiste est composé d'objets qui figurent son métier et composent une double illusion : illusion de réalité propre à tout tableau, mais ici, par un processus de mise en abyme, illusion redoublée par le fait que les objets représentés figurent aussi un personnage.

### **À la lecture de ces textes, dans quelle mesure le personnage est-il indispensable dans l'univers romanesque ?**

Les trois textes proposent deux points de vue : celui d'un personnage, Javotte, qui confond fiction et réalité, et devient donc un personnage de roman qui croit en la réalité des personnages des romans qu'elle lit, au point de les incarner... dans la fiction ; et celui de deux romanciers, Robbe-Grillet et Mauriac, qui prennent du recul par rapport à la création romanesque en général.

À un premier niveau de lecture, Javotte témoigne de l'appétit des lecteurs pour les personnages, et souligne donc leur caractère indispensable. Elle-même, en tant que personnage, figure un deuxième niveau de lecture : par son intermédiaire, nous comprenons le besoin que nous avons, en tant que lecteurs, des personnages, qui nous permettent de comprendre le processus d'identification et de confusion entre réalité et fiction que nous sommes enclins à suivre. Enfin, dernier niveau de lecture, l'auteur, par le biais de ce personnage, nous invite à une réflexion sur les dangers de ce « poison » (Document 1, l. 25), avec, cependant, une ironie dont on doute qu'elle vise une finalité exclusivement moralisatrice.



Quant aux deux auteurs du xx<sup>e</sup> siècle, ils ne partagent pas la même vision du personnage. Mauriac lui reconnaît un rôle essentiel malgré ou plutôt grâce à son artificialité ; Robbe-Grillet signe son acte de décès, car il le juge trop passiviste.

## Analyse d'image Terence Young, *James Bond 007 contre Docteur No* (1962)

p. 28

### → James Bond, l'archétype d'un héros

#### Premier regard

1. Cette affiche est efficace par ses couleurs éclatantes, chaudes, la simplicité du dessin et la présence, presque face au spectateur, du personnage de Bond. Comme le pop art qui affectionne les couleurs vives et contrastées (voir le glossaire, p. 632), elle déploie modernité, gaîté, simplicité, esthétique de l'efficacité publicitaire, couleurs en aplats.

#### Analyse de l'image

##### Le personnage et ses attributs

2. Son visage est régulier, classique, architecturé, au regard intense, à la bouche volontaire ; il est vêtu d'un costume de soirée, élégant, un smoking sombre, avec un nœud papillon sur une chemise blanche, et des boutons de manchette. Il est penché en avant, prêt au mouvement, une cigarette dans une main, un revolver avec silencieux dans l'autre. C'est un homme d'action, raffiné, qui sait prendre le temps de fumer une cigarette.

3. L'arme est imposante ; c'est un modèle Walther PPK, utilisé par la CIA, et que son service l'oblige à adopter à la place de son ancien Beretta. Elle occupe la partie droite de l'image, celle qui décrit les activités d'espionnage de Bond. Tenue vers le bas, elle n'est pas agressive : elle a une puissance virtuelle, même si elle évoque, dans un symbolisme phallique, la puissance de Bond.

4. Élégance et séduction, maîtrise de soi, désinvolture sont au centre de l'image. Une cascade de têtes féminines esquissées, jeunes, maquillées, indique la vie amoureuse libertine de Bond.

##### Le personnage dans l'affiche

5. La partie gauche, construite en biais pour donner du mouvement dans l'entrée du regard de la gauche vers la droite dans l'image, renvoie à la vie sentimentale du personnage : dans chaque film il séduit plusieurs femmes, de la secrétaire de son service à la femme fatale liée à l'ennemi. Bond occupe le centre, brossé à grands traits pour le corps, précis pour le visage de l'acteur Sean Connery, et contrasté. À droite se déroule verticalement des saynètes en silhouettes de l'activité de Bond contre son ennemi, le Docteur Julius No. Par conséquent, Bond partage son temps entre les femmes à séduire et les ennemis qui menacent le monde, à exterminer.

6. Dominante de jaune, pointes de rouge : les couleurs sont chaudes. Le jaune solaire et le rouge de l'action, du sang, de la passion sont repris dans les lettres du titre du film. La couleur jaune auréole la tête de Bond, en grands aplats. L'espion est dessiné en noir et blanc, à la fois détourné par rapport au jaune et cerné d'un épais trait noir, très graphique. Le noir et blanc joue avec la lumière qui semble venir de la droite. Il se détache donc des deux composantes de sa vie.

7. Cette affiche n'a pas fait le choix d'une photographie du film ni d'un montage photographique ; elle opte résolument pour le dessin en couleurs, en aplats (voir glossaire, p. 631), à grands coups de pinceaux ou de feutre. L'action de dessiner est montrée, pour donner du mouvement, caractéristique du film d'action et du personnage de Bond.

#### Synthèse

8. Un espion tel que Bond est un personnage extrêmement viril (voire machiste, si l'on considère le rôle réducteur dans laquelle il maintient les femmes), fin connaisseur des moyens de séduction des femmes comme des stratagèmes les plus pervers des tyrans du monde. Même s'il doit se battre, il est au service d'une monarchie distinguée et ne se départit jamais de son maintien ni de son élégance : les vêtements, les cheveux ne trahissent jamais de désordre ni de saleté. Jamais fatigué ni déprimé, il est un héros, un personnage d'exception.

→ Comment le personnage de roman explore-t-il les passions humaines ?

### Extrait 1 La première rencontre p. 31

→ Quel genre romanesque ce début annonce-t-il ?

#### Première lecture

1. L'extrait s'ouvre sur le mot « Hélas ! » (l. 1) et se ferme sur la prolepse « qui a causé, dans la suite, tous ses malheurs et les miens » (l. 24). Ce récit rétrospectif d'une rencontre amoureuse est totalement imprégné des malheurs qui vont suivre et qui en sont la conséquence.

#### Analyse du texte

##### Le récit d'un coup de foudre

2. Les circonstances de cette rencontre sont banales, et rien ne laissait présager un événement susceptible de bouleverser une vie. Des Grieux est en train de se « promener » (l. 3) avec son ami Tiberge et la seule raison de sa présence dans cette cour d'auberge est « la curiosité » (l. 6).

3. Manon est d'abord désignée comme « fort jeune » (l. 7) et « moins âgée que moi » (l. 15), puis ce sont des expressions hyperboliques qui rendent compte de l'admiration du narrateur : « si charmante que... » (l. 10) et « maîtresse de mon cœur » (l. 15).

4. Le narrateur insiste sur la métamorphose de sa personnalité dans les deux longues phrases des lignes 9 à 15. Il décrit son ingénuité, son inexpérience de façon hyperbolique pour mieux mettre en évidence la métamorphose qui va s'opérer. On peut relever « moi » (l. 10 et 11), « jamais » (l. 10), « tout le monde » (l. 11), « excessivement timide » (l. 13).

Il devient « éclairé » (l. 16), capable d'initiatives surprenantes qui sont énumérées à partir de la ligne 12 : « je m'avançai » (l. 14), « lui demandai » (l. 16), « je lui parlai » (l. 21).

Les effets de la rencontre sont aussi physiques : Des Grieux signale son inexpérience amoureuse (l. 10) pour mieux parler du bouleversement des sens incontrôlable qu'il ressent, dont rend compte l'expression métaphorique « enflammé jusqu'au transport » (l. 12) Il emploie également le mot « désirs » (l. 21).

##### Les intentions morales du récit

5. Les paroles de Manon sont rapportées au style indirect (l. 18) ou au style indirect libre au début de la dernière phrase de l'extrait : « c'est malgré elle qu'on l'envoyait au couvent » (l. 22). La fin de cette phrase qui souligne les penchants au plaisir de Manon semble plutôt un commentaire a posteriori de Des Grieux qu'une explication de la jeune fille.

6. Des Grieux se décrit comme un jeune homme inexpérimenté qui n'a aucune chance face à Manon. Il insiste ainsi sur la jeunesse de Manon, mais aussitôt pour montrer qu'elle n'éprouve pas la gêne qu'elle aurait dû ressentir à être ainsi abordée par un homme (l. 15). Il sous-entend ici, tout en insistant sur son aveuglement, une certaine expérience de la chose, confirmée ligne 22. Le terme « ingénument » (l. 18) sonne donc ironiquement.

7. Des Grieux insiste sur le caractère tragique de son destin et le rôle de la fatalité dans cette rencontre. L'exclamation qui ouvre le récit à la ligne 1 « Hélas... » est chargée du regret que les événements ne se soient pas passés autrement. « La veille même » (l. 3) souligne la malchance qu'il a eue d'être ce jour-là, à cet endroit.

#### Synthèse

8. Le récit de Des Grieux mêle de façon étroite et complexe les événements et des commentaires. On le voit par exemple dans la construction de la longue phrase ligne 10 et suivantes où la proposition de conséquence « si charmante que [...] je me trouvai tout coup enflammé jusqu'au transport » marque une réflexion et une analyse a posteriori des faits.

## Lexique

La métaphore « coup de foudre » évoque un événement soudain, brutal et dangereux. Des Grieux est bien victime d'un coup de foudre, car la métamorphose de sa personnalité est soudaine (« tout d'un coup » l. 13-14, « un moment » l. 19) et le jeune Des Grieux innocent disparaît ce jour-là à jamais.

## Extrait 2 Les retrouvailles à Saint Sulpice p. 32

### → Comment le narrateur idéalise-t-il sa soumission à Manon ?

#### Première lecture

1. Manon doit s'expliquer car elle a commis « des fautes » (l. 1). En effet, elle a trahi et trompé Des Grieux, en le livrant à son père pour pouvoir mener à bien une aventure lucrative avec B\*\*\*.

#### La confession ambiguë de Manon

2. Manon avance différents arguments qui soulignent son refus de se présenter comme responsable :

Tout d'abord, le coupable est B\*\*\* qui l'a séduite (l. 2 et 7) ; les termes « capituler » (l. 5) et « par degrés » (l. 7) suggèrent une résistance héroïque mais impossible, ce que viennent conforter les hyperboles « somme considérable » (l. 6), « si magnifiques promesses » (l. 6), « opulence » (l. 10), « plaisirs... sans cesse » (l. 14). Ce rappel des largesses de son amant informe également Des Grieux de ce à quoi elle renonce pour lui.

Ensuite, elle insiste sur ses bonnes intentions en précisant qu'elle a agi pour leur bien, comme le sous-entend « qui pût nous servir à vivre commodément. » (l. 7).

Il s'agit d'un raisonnement concessif, puisque Manon semble dans un premier temps admettre sa faute, avant de mettre en avant les justes raisons pour lesquelles elle a trompé Des Grieux.

3. Pour attendrir Des Grieux et le séduire à nouveau, Manon détaille les effets physiques qu'il produit sur elle. On peut noter la gradation « agitée » (l. 20), « larmes » (l. 22), « gémissements » (l. 22), « cris » (l. 23), « désordre » (l. 24) et pour finir « impétuosité de ses désirs » (l. 25). Enfin, elle conclut sa tirade par un chantage au suicide (« la résolution d'y mourir » l. 26).

4. Manon se livre à une comparaison entre B\*\*\* et Des Grieux, qui tourne à l'avantage de ce dernier : l'expression « délicatesse des sentiments et agrément de mes manières » (l. 13) concernant le chevalier s'oppose aux formulations négatives employées pour parler de sa vie avec le fermier général (l. 11-12). Ces propos relèvent de la flatterie et minimisent l'importance de la tromperie avec B\*\*\*.

#### Le choix du chevalier

5. Pour rendre compte des explications de Manon, Des Grieux rapporte les paroles de la jeune femme. On relève d'abord du discours indirect dans une longue période des lignes 3 à 15, comportant une suite de propositions complétives juxtaposées, introduites par la conjonction « que » et régies par la principale « elle m'apprit » (l. 2). Ensuite, l'allusion à Tiberge est faite dans un premier temps grâce au procédé du discours narrativisé : « Elle me parla de Tiberge et de la confusion extrême que sa visite lui avait causée » (l. 15-16) puis du discours direct « Un coup d'épée dans le cœur m'aurait moins ému le sang » (l. 17). Le recours au discours narrativisé à nouveau permet de passer rapidement sur la façon dont elle a retrouvé le chevalier (« elle continua de me raconter... » l. 18-20). Enfin la reprise du discours indirect (l. 20 à 27) permet de rapporter les ultimes assurances d'amour de Manon et son chantage au suicide.

6. Le chevalier laisse Manon s'exprimer dans cette longue tirade, sans l'interrompre. On en déduit qu'il semble privé de volonté, incapable de réagir. Il est à nouveau, comme lors de leur première rencontre, subjugué par la jeune femme, comme l'exprime la question rhétorique hyperbolique « où trouver un barbare qu'un repentir si vif et si tendre n'eût pas touché ? » (l. 28). Le groupe binaire souligné par l'adverbe intensif « si vif et si tendre » renforce son impossibilité de résister.

7. Dans le dernier paragraphe, Des Grieux oppose Manon et l'amour qu'il ressent pour elle aux valeurs chrétiennes, auxquelles il semble renoncer. Sa soumission aux volontés de Manon le conduit à abdiquer son statut d'homme noble.

## Synthèse

8. Le chevalier cherche à donner de Manon une image valorisante en rapportant sans commentaires les paroles qu'elle a prononcées, pleines de son repentir et de son amour pour lui. Il veut ainsi mettre en avant la sincérité de la jeune femme, que le regard du chevalier valorise constamment.

## Lexique

Séduire est composé du préfixe *se-* qui signifie à l'écart et du radical *-duire*, qui signifie *mener, diriger*.

*Séduire*, c'est donc conduire à l'écart, détourner du droit chemin. Manon en détournant Des Grieux de ses devoirs de jeune noble et de sa vocation religieuse est bien une séductrice.

## Recherche

L'intérêt d'une telle recherche est de faire réaliser la dimension réaliste du récit, qui renvoie au Paris du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut, aujourd'hui encore, retrouver la trace du séminaire de Saint Sulpice dans le quartier du même nom. On attendra que soient mis en relation les informations trouvées et ce qui en est dit dans le roman.

### Vers le bac oral L'entretien

#### Analyser le comportement d'un personnage

À quels autres moments du récit Des Grieux fait-il preuve de faiblesse face à Manon ?

Le chevalier fait preuve de faiblesse à différentes occasions :

- Quand Manon, au début de leur liaison, refuse de se marier avec lui.
- Quand il cède à ses caprices et à son goût du luxe, qui risquent de les mettre en danger : l'appartement à Paris, la maison à Chaillot.
- Quand il accepte d'entretenir Lescaut, son frère, et de se faire passer pour son frère auprès du vieux M. de G.M.
- Quand il accepte avec elle d'escroquer le fils de M. de G.M.

## Extrait 3 L'évasion de Saint-Lazare p. 34

→ En quoi ce récit d'aventures est-il à la fois léger et subversif ?

### Première lecture

1. Cette scène a en effet toutes les apparences d'un récit héroïque puisque le héros, d'après lui injustement emprisonné, parvient à s'échapper de sa prison en franchissant tous les obstacles qui se présentent à lui.

### Analyse du texte

#### Une scène d'action

2. On retrouve dans cet extrait tous les ingrédients d'une évasion réussie : une prison, évoquée par les clés et les portes fermées qu'il faut ouvrir (l. 20 et 24) ; la progression décrite suggère de façon indirecte les couloirs dans lesquels il s'avance ; la « chandelle » que tient le chevalier (l. 25) permet d'imaginer qu'ils sont obscurs ; un prisonnier qui cherche à s'enfuir pour rejoindre sa bien-aimée ; des personnages attendus : des gardiens et un complice, « Lescaut qui m'attendait. » (l. 35)

3. Des Grieux souhaite de proposer à son auditeur un récit plaisant et ménage donc un certain suspens dans ce récit d'évasion. Lignes 1 à 16, se succèdent tout d'abord de courtes phrases au passé simple qui racontent les faits dans leur succession. Ligne 19, l'imparfait à valeur de répétition prend le relais avec « à mesure que nous avançons » : l'action s'installe alors dans la durée, ce qui est souligné par l'expression « à tout moment » (l. 22-23).

4. Différents personnages interviennent dans cette évasion :

- Le père supérieur, que Des Grieux présente comme un lâche dans l'expression « d'un air pâle et effrayé » (l. 11-12) et comme un inconscient (l. 28) qui doute de la force de du chevalier. Sa peur est à nouveau évoquée à la fin du récit (« il n'osa refuser » l. 34).
  - Le domestique, décrit de façon méprisante comme « un puissant coquin » (l. 30), souligne l'importance de l'obstacle qui va se dresser entre le chevalier et sa liberté.
  - Lescaut, le complice, est dans un premier temps désigné comme responsable de la mort du domestique (« c'est votre faute » l. 37).
- On voit que tous ces personnages sont présentés de façon à dorer l'image de l'évadé et à le valoriser.

### Un chevalier sans scrupules

5. L'expression « une honnête raison de silence » (l. 2-3) désigne avec humour le pistolet avec lequel Des Grieux menace le père supérieur, dont la réaction est présentée comme risible, et vise à faire sourire le lecteur en dédramatisant la situation. De même, le jeune homme rapporte au discours direct ses propres paroles (l. 4 à 16), qui montrent une grande aisance et un esprit brillant.
6. La mort du geôlier (« je ne le marchandai point ; je lui lâchai le coup au milieu de la poitrine » l. 30-31) est présentée comme un incident de parcours sans grande importance ; le chevalier ne manifeste aucun regret de cette mort.
7. Des Grieux n'assume aucune responsabilité dans tout ce qui se passe. La mort du geôlier en particulier est présentée comme un événement malheureux dont la responsabilité n'incombe pas au chevalier qui tient le pistolet, mais au père supérieur qui l'appelle au secours (« voilà ce quoi vous êtes cause, mon Père » l. 29) et à Lescaut qu'il accuse de lui avoir fourni un pistolet chargé (« pourquoi me l'apportiez-vous chargé ? » l. 37). On attendrait d'un chevalier de Malte davantage de respect pour l'ordre établi, le père supérieur et la vie humaine.

### Synthèse

8. Ce récit d'évasion est totalement subjectif, mené en focalisation interne, du point de vue unique de Des Grieux. Le personnage-narrateur vise à séduire le lecteur par la nature des événements racontés, présentés comme une série d'exploits accomplis par un héros plein de fougue et d'esprit, bien supérieur à ceux qui l'entourent. Dans cet objectif, le récit ménage suspens, moments de tension et clin d'œil à l'auditeur.

### Lexique

Dans la phrase « je sortis heureusement » (l. 34), l'adverbe de manière « heureusement » signifie « avec succès ».

### Recherche

Le roman fait souvent référence à des lieux existants dans le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle. La comparaison entre les deux prisons permet de comprendre la différence entre les conditions de détention réservées aux nobles à Saint-Lazare et celles réservées aux jeunes filles considérées comme des prostituées à la Salpêtrière.

Vers le bac oral La lecture analytique

**Peut-on qualifier Des Grieux de héros romanesque dans cet extrait ?**

**I. L'analyse soulignera dans un premier temps que Des Grieux a ici toutes les caractéristiques d'un héros romanesque et se présente comme tel.**

1. Il est retenu contre son gré dans une prison, dont il doit s'évader pour retrouver sa bien-aimée.
2. Il est entouré de personnages qui ne servent qu'à mettre en valeur son héroïsme.
3. Il accomplit des exploits : évasion, élimination par intimidation ou mort de ceux qui s'opposent à lui.

**II. Dans un deuxième temps on montrera cependant que l'examen des faits oblige à revenir sur ce statut de héros.**

1. Des Grieux se présente comme un personnage sans scrupule et sans honneur.

2. Il n'assume aucune responsabilité dans le meurtre commis.
3. Il se conduit en réalité comme un vulgaire malfrat.

### Texte Écho **Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839)** p. 35

1. L'évasion de Fabrice n'est pas présentée de façon héroïque : le narrateur insiste sur la peur que ressent son héros avec le verbe « fuir » (l. 1) et les expressions « ses jambes lui semblaient comme du coton » (l. 2), « il n'avait plus aucune force » (l. 2). Il est obligé de trouver du réconfort dans la prise d'alcool en buvant « un peu d'eau de vie » (l. 3) et semble désorienté, « ne plus savoir où il était » (l. 4). Aucun obstacle ne se dresse devant lui, puisque la sentinelle est endormie : elle « ronflait dans sa guérite » (l. 7-8).
2. Différents détails rendent le texte comique et le héros ridicule : l'ironie du narrateur vis-à-vis de son personnage, lorsqu'il le décrit à son réveil avec l'expression « la terrible vérité revint à sa mémoire » (l. 6) et qu'il souligne sa peur (l. 11) ; la corde trop courte, qui entraîne une chute peu glorieuse dans la boue d'un « fossé bourbeux » (l. 10) ; son évanouissement final (l. 14).

### Extrait 4 **La mort de Manon** p. 36

→ Quelle sont les fonctions de cette mort dramatisée ?

#### Première lecture

1. Le chevalier, à l'issue de cette péripétie, ne veut plus vivre, comme en témoignent l'expression « Mon âme ne suivit pas la sienne » (l. 9) où l'on comprend son regret d'être encore en vie. De même, on peut relever à la ligne 19 « Mon dessein était d'y mourir » ainsi que « attendre la mort sur la fosse » (l. 22) et, à la fin du texte, « j'attendis la mort avec impatience » (l. 39).

#### Une scène d'adieu

2. Le chevalier est dans un grand état de faiblesse. Il se décrit comme mourant et « proche de [sa] fin » (l. 22), à bout de forces ; l'enterrement de Manon est présenté comme un ultime exploit, qu'il n'accomplit que grâce à l'aide d'alcool (« je fus obligé de recourir aux liqueurs » l. 24). Le chevalier veut inspirer à son auditeur un sentiment de pitié.

3. Des Grieux ne peut se résoudre à la mort de Manon et à quitter sa bien-aimée : cette hésitation est rendue visible par les trois courtes phrases qui se succèdent aux lignes 32-33. Les adverbes « encore » (l. 32) et « longtemps » (l. 33) soulignent la difficulté qui est la sienne à accepter la situation, qu'il résume dans la phrase « Je ne pouvais me résoudre à fermer sa fosse » (l. 33).

4. On peut relever dans cette péripétie quelques précisions spatio-temporelles.

Concernant le lieu, il s'agit d'« une campagne couverte de sable » (l. 27), autrement dit d'un désert, lieu d'épreuve et de solitude, qui contraste avec les lieux animés fréquentés auparavant par les deux jeunes gens.

Concernant le temps, les indications mettent en évidence une alternance entre deux attitudes, une hésitation entre action et inaction, qui traduit la lutte entre la raison et les sentiments. Les manifestations de son amour pour Manon (l. 16) et (l. 31-32) alternent avec la prise de conscience de sa situation et l'action (l. 21 et 35).

#### Une scène édifiante

5. Des Grieux emploie pour parler de Manon l'expression hyperbolique « idole de mon cœur » (l. 29), qui sonne curieusement dans le contexte de cette scène, puisque le mot « idole » renvoie aux religions païennes. Cette image renvoie à l'amour absolu que le chevalier éprouve pour la jeune femme.

6. Comme souvent dans son récit, Des Grieux a recours à des prolepses pour évoquer son avenir. Il annonce ainsi au lecteur le récit tragique qui va suivre par ses conséquences, encore sensibles au moment où il l'évoque, quelques mois après les faits, c'est-à-dire « une vie languissante et misérable ».

7. Dans cette scène funèbre, la religion n'est pas présente par le biais de croix ou de prières. « Le Ciel » (l. 10 et 38) se présente comme une instance cruelle, accusée de persécuter Des Grieux en le condamnant à rester en vie. On reconnaît ici un héros de tragédie.

### Synthèse

8. Cette péripétie constitue un dénouement romanesque du fait de la situation pathétique décrite, qui sonne la fin d'un amour. La dimension pathétique est redoublée par le fait que Manon meurt alors qu'ils peuvent enfin être heureux et que sa mort peut être vue comme une forme de châtement.

### Lexique

« Misérable » (l. 13) vient de l'adjectif latin *miserabilis* et signifie dans un premier sens *qui manque de ressource, indigent*, et dans un deuxième sens *digne de pitié, de peu de valeur*. C'est ce deuxième sens qui apparaît dans le texte.

### Recherche

L'analyse d'un corpus sur la mort de l'héroïne à travers divers mouvements littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle permettra de mettre en évidence les caractéristiques de ces mouvements : idéalisation dans le récit romantique de Dumas, *Pauline* ; précision des détails réalistes chez Mérimée, *Carmen* ; description naturaliste de la maladie dans le roman de Zola, *Nana*.

### Autre proposition de corpus sur le thème de « La mort de l'héroïne » :

Texte 1 – *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre, 1788 : la mort idéalisée de Virginie

Texte 2 – *Atala* de Chateaubriand, 1801 : la mort romantique d'Atala

Texte 3 – *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, 1855 : la mort réaliste d'Emma

On pourrait aussi ajouter à ce corpus l'extrait de *L'Assommoir*, la mort de Gervaise, p. 53 et l'extrait d'*Un barrage contre le Pacifique*, la mort de la mère, p. 74.

### Texte 1 – La mort idéalisée de Virginie

Tout l'équipage, désespérant alors de son salut, se précipitait en foule à la mer sur des vergues, des planches, des cages à poules, des tables, et des tonneaux. On vit alors un objet digne d'une éternelle pitié : une jeune demoiselle parut dans la galerie de la poupe du Saint-Géran, tendant les bras vers celui qui faisait tant d'efforts pour la joindre. C'était Virginie. Elle avait reconnu son amant à son intrépidité. La vue de cette aimable personne, exposée à un si terrible danger, nous remplit de douleur et de désespoir pour Virginie, d'un port noble et assuré, elle nous faisait signe de la main, comme nous disant un éternel adieu. Tous les matelots s'étaient jetés à la mer Il n'en restait plus qu'un sur le pont, qui était tout nu et nerveux comme Hercule. Il s'approcha de Virginie avec respect : nous le vîmes se jeter à ses genoux, et s'efforcer même de lui ôter ses habits ; mais elle, le repoussant avec dignité, détourna de lui sa vue. On entendit aussitôt ces cris redoublés des spectateurs : « Sauvez la, sauvez la ; ne la quittez pas ! » Mais dans ce moment une montagne d'eau d'une effroyable grandeur s'engouffra entre l'île d'Ambre et la côte, et s'avança en rugissant vers le vaisseau, qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants. À cette terrible vue le matelot s'élança seul à la mer ; et Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux.

Ô jour affreux ! hélas ! tout fut englouti. La lame jeta bien avant dans les terres une partie des spectateurs qu'un mouvement d'humanité avait portés à s'avancer vers Virginie, ainsi que le matelot qui l'avait voulu sauver à la nage. Cet homme, échappé à une mort presque certaine, s'agenouilla sur le sable, en disant : « ô mon Dieu ! Vous m'avez sauvé la vie : mais je l'aurais donnée de bon cœur pour cette digne demoiselle qui n'a jamais voulu se déshabiller comme moi ». Domingue et moi nous retirâmes des flots le malheureux Paul sans connaissance, rendant le sang par la bouche et par les oreilles.

Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, 1788.

## Texte 2 – La mort romantique d'Atala

Vers le soir, nous transportâmes ses précieux restes à une ouverture de la grotte qui donnait vers le nord. L'ermite les avait roulés dans une pièce de lin d'Europe, filé par sa mère : c'était le seul bien qui lui restât de sa patrie, et depuis longtemps il le destinait à son propre tombeau. Atala était couchée sur un gazon de sensitives des montagnes ; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée... celle-là même que j'avais déposée sur le lit de la vierge pour la rendre féconde. Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues, d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints, et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène ; le scapulaire de ses vœux était passé à son cou. Elle paraissait enchantée par l'Ange de la mélancolie et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe : je n'ai rien vu de plus céleste. Quiconque eût ignoré que cette jeune fille avait joui de la lumière aurait pu la prendre pour la statue de la Virginité endormie.

François-René de Chateaubriand, *Atala*, 1801.

## Texte 3 – La mort réaliste d'Emma

En effet, elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe ; puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui découlèrent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. Félicité s'agenouilla devant le crucifix, et le pharmacien lui-même fléchit un peu les jarrets, tandis que M. Canivet regardait vaguement sur la place. Bournisien s'était remis en prière, la figure inclinée contre le bord de la couche, avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement. Charles était de l'autre côté, à genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contrecoup d'une ruine qui tombe. À mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons ; elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllabes latines, qui tintaient comme un glas de cloche.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1855.

## Image Écho Jules Massenet, *Manon* (1884), mise en scène Coline Serreau (2012)

p. 37

1. Le désespoir de Des Grieux est rendu visible par l'attitude du personnage : mise négligée, regard vide, main posée sur Manon. Il semble comme figé dans la douleur.
2. Coline Serreau propose un décor gris, enneigé, jonché de papier froissé figurant une matière improbable (neige ou pierre) qui met davantage l'accent sur la froideur. Le texte de l'abbé Prévost mentionne un décor de sable (« une campagne couverte de sable » l. 27) : les choix sont différents, mais dans les deux cas, il s'agit d'un lieu désert offrant une solitude complète qui contraste avec les lieux fréquentés par les personnages à Paris.

Vers le bac oral | L'entretien

### Étudier un registre littéraire

Le registre tragique est très présent dans ce roman et Des Grieux ne cesse de se présenter comme un héros tragique. On reconnaît ce registre à l'importance donnée à la fatalité, au destin, comme



dans la scène de la première rencontre. Les nombreuses prolepses auxquelles a recours Des Grieux dans son récit mettent en évidence les malheurs qui l'attendent et s'enchaînent sans répit, inéluctablement. Le héros se présente aussi comme une victime du Ciel, qui remplace ici les dieux du théâtre tragique, et non comme responsable de ses actes.

## **Documents complémentaires** Le libertinage p. 38-39

→ Qu'est-ce que vivre et penser en libertin ?

### **D'après ce texte, en quoi consiste le libertinage dit « philosophique » ?**

Le libertinage philosophique se traduit dans la bouche du personnage de Molière par le refus de la religion, et l'affirmation de don Juan « Je crois que deux et deux sont quatre, et que quatre et quatre sont huit » (l. 25) révèle une conception matérialiste du monde et de l'existence.

### **Par quelle métaphore filée Valmont développe-t-il sa conception du libertinage ?**

Valmont développe sa conception du libertinage par une métaphore filée qui débute avec l'expression « nous prêchons la foi » (l. 17) et se poursuit avec « mission d'amour » (l. 18), « fait des prosélytes » (l. 19), « zèle », « fervente ardeur » (l. 20), « Patronne de quelques grande ville » (l. 22). Valmont compare de façon blasphématoire l'entreprise de conquête des libertins à celle d'apôtres prêchant la bonne parole.

### **Quels aspects sociaux du libertinage sont illustrés ici ?**

Les libertins mis en scène par Vivant Denon sont des aristocrates, comme le soulignent le nom à particule « Mme de T... » (l. 3, 9 et 25) et le titre de « comtesse » (l. 1) ainsi que le lieu où ils se rencontrent une « loge » (l. 2) à l'opéra, haut lieu de la vie mondaine où se nouent toutes les intrigues. D'autre part, les femmes sont ici présentées comme les maîtresses du jeu.

### **Décrivez le tableau précisément et dites en quoi il illustre le libertinage.**

Le tableau représente une femme, dont les vêtements révèlent l'origine aristocratique, que tente d'embrasser un homme. La jeune femme, coincée entre deux portes, celle du salon dont elle vient et celle par où est arrivée son soupirant, semble surveiller avec inquiétude le salon peuplé de joueurs de cartes que l'on aperçoit sur la partie droite du tableau. Le titre *Le Baiser à la dérobée* et toute la scène suggèrent un amour interdit.

### **En vous appuyant sur tous les documents, faites une synthèse sur les caractéristiques sociales, philosophiques et morales du personnage libertin.**

Le libertinage est un mouvement qui concerne la classe des aristocrates. On distingue le libertinage philosophique qui se traduit par l'athéisme et le matérialisme et le libertinage de mœurs qui se manifeste par le refus de conventions sociales telles que la fidélité en amour et prône des relations amoureuses sans lendemain.

## **Étude d'ensemble de l'œuvre** Abbé Prévost, *Manon Lescaut* (1731) p. 39

### **Lire et analyser l'œuvre**

#### **Un récit d'émotions fortes**

1. *Manon Lescaut* se présente comme un récit enchâssé. Le premier narrateur est le marquis de Renoncour, l'homme de qualité dont le récit *Manon Lescaut* constitue une partie des *Mémoires*. Il laisse la parole à Des Grieux qui lui raconte son histoire.

Le récit alterne les épisodes heureux et malheureux, qui vont en s'aggravant étape après étape.

- Après les quelques semaines de vie commune qui suivent leur rencontre, Des Grieux est « enlevé » par les valets de son père et enfermé chez ce dernier.
- Après leurs retrouvailles à Saint Sulpice, ils mènent une vie de plaisir, jusqu'à l'affaire avec M. de G.M, qui a pour conséquence de les conduire tous deux en prison.
- Une fois leur liberté retrouvée, ils retrouvent leur vie d'antan, jusqu'à l'escroquerie du fils de M. de G.M qui a pour conséquence la déportation de Manon.
- en Amérique, alors qu'ils pensent avoir enfin trouvé le bonheur, que Manon est devenue fidèle, elle est à nouveau convoitée par un homme, ce qui provoque leur fuite dans le désert et sa mort.

**2.** Des Grieux use souvent de prolepses dont voici quelques exemples : « qui a causé, dans la suite, tous les malheurs et les miens » l. 24, p. 31, « ce changement mit bientôt le dernier désordre dans nos affaires, en faisant naître deux aventures qui causèrent notre ruine », « ...une dernière preuve qui a surpassé toutes les autres et qui a produit la plus étrange aventure qui soit jamais arrivée à un homme de ma naissance et de ma fortune. », « je crains de manquer de force pour achever le récit du plus funeste événement qui fût jamais ». Ces prolepses consistent à annoncer au lecteur, avant chaque étape importante du récit, que des malheurs vont se produire : elles ont la double fonction d'entretenir le suspense pour dramatiser l'action et de provoquer la compassion du lecteur.

### **Des personnages libertins ?**

**3.** Le personnage de Manon est nimbé de mystère. Elle est présentée tout d'abord par le marquis de Renoncour, au moment où il rencontre les deux jeunes gens à Pacy sur Eure. Il la distingue alors des autres femmes prostituées condamnées à la déportation. Par la suite, on ne la connaît que par ce que Des Grieux en dit ou par la lettre d'elle qu'il rapporte. Le récit étant fait à la première personne, le lecteur n'a jamais accès directement à la conscience du personnage de Manon. Son histoire, qui la conduit à mourir en déportation, la rend sublime par la fin édifiante qui est la sienne (cf. p. 36) malgré son parcours de libertine, qui escroque les vieux messieurs et joue sans cesse de sa séduction.

**4.** Parce qu'il se révolte devant l'autorité paternelle, qu'il ne suit pas la voie tracée pour lui d'une carrière religieuse, qu'il se livre à des activités déshonorantes comme tricher au jeu et se rend coupable d'un meurtre, qu'il consacre sa vie à suivre une femme d'une condition sociale bien inférieure à la sienne qui ne lui est pas fidèle, on peut dire que Des Grieux incarne une dégradation de l'idéal aristocratique et chevaleresque.

**5.** Le père de Des Grieux est à l'image de la classe sociale à laquelle il appartient, trahie sans vergogne par son fils le chevalier Des Grieux : l'aristocratie. Tiberge incarne la constance (contrairement aux errements de Manon et Des Grieux), il respecte la religion, la voie que le chevalier aurait dû suivre. Tous deux sont donc des figures du bien.

Lescout, frère dépravé de Manon, ainsi que tous les prétendants et amants de Manon incarnent le déshonneur, le désordre, c'est-à-dire le mal.

### **Une vision du monde**

**6.** Les amants et prétendants de Manon mènent une vie de débauche, qui tourne autour de l'argent et des plaisirs. Ils sont l'image d'une société dégradée qui perd peu à peu ses valeurs traditionnelles (Avec la fin du règne de Louis XIV et la Régence de Philippe d'Orléans, qui voit la corruption de certains milieux financiers et le libertinage des mœurs). On notera que, si ces personnages peuvent être vus comme des libertins, Des Grieux se défend quant à lui de leur ressembler, car il éprouve un amour absolu et sans limite pour Manon et se décrit comme torturé par ses contradictions.

**7.** Le roman présente certaines caractéristiques des récits réalistes.

- Le narrateur M. de Renoncour, avant de laisser la parole au chevalier Des Grieux dont il rapporte le récit, affirme qu' « on peut s'assurer par conséquent que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration »

- De nombreux lieux sont cités, qui renvoient à la réalité de l'époque, par exemple les différentes prisons de Paris ou la Louisiane.

- Certains personnages appartenant à la société fortunée de la Régence sont cités par leurs initiales, ce qui laisse croire qu'ils existent vraiment : il s'agit des amants de Manon comme « M de B » fermier général, « M de G. M. » et son fils ou encore du fils d'un des administrateurs de Saint Lazare « M de T ».

8. M. de Renoncour donne à son récit une portée édifiante et moralisatrice, ainsi qu'il l'explique dans *L'Avis au lecteur*. Il le présente comme un « exemple de la force des passions ». Quant à Des Grieux, il cherche à être compris, plaint et pardonné : « je suis sûr qu'en me condamnant vous ne pourrez pas vous empêcher de me plaindre » (première partie).

#### Vers le bac écrit Question sur le corpus

### Rendre compte d'une lecture approfondie

Le roman *Manon Lescaut* a pour première fonction de distraire le lecteur.

– Le roman se présente comme un roman sentimental par les péripéties proposées : coup de foudre (p. 31), amours contrariées, trahisons, retrouvailles (p. 33), mort de l'héroïne (p. 36).

– C'est aussi un récit qui propose des péripéties caractéristiques du roman d'aventures : la scène de l'évasion (p. 34), le voyage en Amérique (p. 36).

Mais le roman veut aussi soumettre au lecteur un enseignement.

– Le roman est présenté comme « un exemple de la force des passions » : comment l'amour peut vous faire perdre tous vos moyens (p. 31) vous transformer radicalement et vous aveugler (p. 33), faire de vous un personnage héroïque (p. 36).

– Il est aussi l'occasion d'une peinture de la société et donne à réfléchir sur les débordements en tous genres qu'on y observe

#### Vers le bac écrit Écriture d'invention

### Rédiger une critique élogieuse

Il convient de prendre en compte, par exemple sous forme d'une concession, la position de Mathieu Marais et d'explicitier dans un premier temps les raisons pour lesquelles ce roman peut déplaire : amours scandaleuses d'un chevalier et d'une femme de classe sociale inférieure à lui, de surcroît de mœurs légères ; un héros qui renie sa classe sociale et ses valeurs ; la représentation d'une société dégradée.

Dans un deuxième temps, il faudra montrer les différents intérêts que présente le roman : un roman qui distrait par les péripéties qu'il propose, le tableau « réaliste » de la société, une réflexion sur l'amour.

## Corpus B Écrit

# Entrer dans le roman

p. 41-45

La séquence 2 est consacrée à l'étude d'un roman à la première personne et des implications qu'un tel choix narratif entraîne. Le corpus B pour l'écrit propose d'approfondir la réflexion sur ce type de récits avec trois extraits de débuts de romans à la première personne, dans lesquels le narrateur prépare ses lecteurs au récit qui va suivre et cherche à capter son attention. On analysera en particulier l'intérêt du dispositif du récit enchâssé dans *Manon Lescaut* et *Mauprat* et réfléchir à la situation imposée au destinataire du récit dans l'incipit des *Bienveillantes*.

## Quelques pistes pour constituer d'autres corpus autour du corpus pour l'écrit

### Pour analyser plus finement les incipits romanesques et leurs fonctions

On regroupera dans un corpus les extraits proposés des *Bienveillantes* p. 43, de *L'Assommoir* p. 52, de *L'Étranger* p. 55, et de *Un Barrage contre le Pacifique* p. 69. On s'appuiera aussi sur les extraits proposés en exercices, p. 531.

### La mort du personnage

*Manon Lescaut*, La mort de Manon, p. 36 ; *L'Assommoir*, La mort de Gervaise, p. 53 ; *Un Barrage contre le Pacifique*, La mort de la mère, p. 74. (Cf. aussi, plus haut, le corpus proposé dans l'activité « Recherche » sur « La mort de l'héroïne », à propos de l'Extrait 4 de *Manon Lescaut*).

### **Premier regard**

1. Il semble plus pertinent, puisqu'on lit habituellement les images de gauche à droite, de considérer que la gravure indique mieux la situation que la peinture : le serviteur sort du champ de l'image par la droite, conséquence de l'état de ses maîtres, à gauche, au petit matin. La profondeur de champ vers la droite conforte également notre habitude occidentale de lire les images. En général c'est la peinture qui sert de modèle à la gravure qui en est la reproduction et la multiplication ; la gravure s'en trouve donc inversée quant à la composition. Dans ce cas, Hogarth a sans doute pensé cette inversion dès sa peinture, puisque la gravure était son but, et il a en quelque sorte « inversé l'inversion » à venir.

### **Analyse de l'image**

#### **Les personnages**

2. Le mari est assis sans grâce, les jambes allongées et écartées, affalé sur un fauteuil, fatigué semble-t-il. La femme est assise également devant la cheminée ; elle lève les bras dans un geste peu élégant, comme pour s'étirer. Le serviteur du premier plan lève une main et les yeux au ciel ; debout, il s'apprête à sortir du champ de l'image. Le serviteur du fond semble bâiller et ne pas être très affairé à sa tâche ; il a encore son bonnet de nuit et renverse une chaise. Cette scène de genre décrit une maison en désordre, des personnages qui expriment un malaise, manquent de tenue dans le décor aristocratique où ils se déploient.

3. Les époux se retrouvent au matin après une nuit de débauche passée séparément. Ils sont fatigués, ne se parlent pas. La femme a joué aux cartes toute la nuit. Le mari sort d'une maison close ou de chez une maîtresse, dont il garde un vêtement dans sa poche et que le chien renifle. Il a dans le cou la tâche noire de la syphilis. C'est un tête-à-tête navrant.

4. Le couple, un noble désargenté qui a épousé une riche bourgeoise, vit sans doute au-dessus de ses moyens et ne peut payer ses factures. L'échec du mariage s'accompagne donc, à terme, d'une dilapidation de la fortune familiale.

#### **Le décor**

5. Un certain nombre d'objets sont à terre : un livre, des instruments de musique et une partition, une épée et son baudrier ; la chaise est renversée dans une position suggestive et érotique. Les serviteurs sont eux-mêmes dépassés par la situation.

6. Les domestiques ont probablement allumé les chandelles la veille au soir ; la nuit a passé, elles sont éteintes, ce qui est une manière de représenter le temps qui s'est écoulé.

7. Un tableau de Cupidon assis dans des ruines au-dessus de la cheminée évoque la fin de l'amour ; une pendule exagérément et ridiculement décorée, une profusion de bibelots et de vases sur la cheminée dénotent un mauvais goût et un manque de tenue de la maison.

### **Synthèse**

8. Cette peinture narrative, par sa profusion de détails, a une fonction morale. Elle délivre un avertissement sur les conséquences engendrées par un mariage d'argent et d'ambition personnelle : mœurs abandonnées aux vices de sa classe sociale, débauche, maladie, faillite de l'ordre social.

**Lectures croisées****La réécriture d'une même scène**

1. Les deux extraits présentent des similitudes : les narrateurs sont à chaque fois les personnages masculins impliqués dans la relation amoureuse, le personnage féminin est la femme qui s'apprête à partir. La situation décrite est identique : la femme est en proie à un chagrin, dont elle ne veut pas révéler les raisons à son amant.
2. Les narrateurs cependant ne mettent pas l'accent sur les mêmes personnages. L'abbé Prévost met en évidence le chagrin et le trouble de Des Grieux en particulier (l. 11-12), tandis que c'est la peine de Marguerite qui est mise au premier plan dans tout l'extrait de *La Dame aux camélias*.

**De la pécheresse à la sainte**

3. La douleur de l'héroïne est décrite de façon bien plus précise dans le roman d'Alexandre Dumas ; la réécriture se fait donc par amplification. Dans le premier cas, il est question de quelques *pleurs* et soupirs (l. 8 et 11), dans l'autre ce sont par exemple des *pleurs*, des larmes qui durent *longtemps* (l. 2), *redoublent* (l. 8), *des yeux qui se voilent de larmes* (l. 17).
4. Cette insistance à décrire la douleur de Marguerite donne à cette dernière une figure de martyre, qui se sacrifie pour le bien de son amant. La courtisane devient donc un personnage positif. Le statut de Manon est donc bien différent, puisqu'elle ne se sacrifie en rien en livrant Des Grieux aux serviteurs de son père.

**Synthèse**

Dans l'extrait 1, c'est le narrateur Des Grieux qui est victime de la force des passions, dans son amour aveugle pour Manon qui le trahit. Dans l'extrait 2, la victime est plutôt Marguerite, qui choisit de quitter Armand.

→ Comment le personnage se construit-il au fil du roman ?

## Texte 1 Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre 2 (1782) p. 51

### Première lecture

1. La Marquise et le vicomte de Valmont entretiennent des relations d'amitié et de complicité. Ils semblent se connaître depuis longtemps, comme le laisse entendre l'expression « depuis que vous n'en usez plus » (l. 6-7).

### Analyse du texte

#### La mise en place d'une intrigue libertine

2. Dans le 2<sup>e</sup> paragraphe, le ton employé est révélateur de la complicité qui lie les deux personnages. M<sup>me</sup> de Merteuil se livre à des confidences en révélant à son destinataire ce qui « est encore un secret » (l. 15), elle lui donne la primeur de ses réactions à cette nouvelle, sa « fureur » (l. 17-18), elle le taquine en le traitant de « monstre » (l. 20) , « d'esprit lourd » (l. 18).

3. Diverses allusions sont faites dans la lettre à la vie de libertin que mène le vicomte de Valmont. La Marquise, lui rappelle qu'il a profité de ses bontés, c'est-à-dire été son amant avec la phrase « depuis que vous n'en usez plus » (l. 7). Le mot « aventures » (l. 10 et 19) doit se comprendre avec le sens d'aventure amoureuse. Enfin, la mission proposée vise à servir « l'amour » (l. 11).

4. Le comte de Gercourt apparaît également, sous la plume de la Marquise, comme un homme aux multiples conquêtes. D'après la Marquise, le vicomte de Valmont aurait des raisons de lui en vouloir à cause de « l'aventure de l'intendante » (l. 19), tandis qu'elle semble aussi avoir de nombreux griefs envers lui, comme elle le dit explicitement: « n'ai-je pas encore plus à me plaindre de lui ? » (l. 19-20).

#### Des héros négatifs

5. La façon dont la Marquise s'adresse au Vicomte trahit un caractère autoritaire. Dès les premiers mots de la lettre, elle lui adresse des injonctions à l'impératif avec les verbes « Revenez » (l. 1) et « Partez » (l. 2). Des expressions comme « j'ai besoin de vous » (l. 3) et « je veux bien vous en confier l'exécution » (l. 4) confirment ce trait de caractère.

6. La Marquise est animée par un désir de vengeance, comme elle ne craint pas de le dire explicitement à la ligne 11: « vous servirez l'amour et la vengeance ». Elle exprime de façon également explicite l'espoir de se venger (l. 21). Le terme « rouerie » (l. 11) signale la nature de l'action à venir, une action libertine.

7. Le projet de la Marquise est de se venger du comte de Gercourt dans une aventure libertine, pour tirer vengeance de l'infidélité de ce dernier. Elle parie sur le désir de revanche de Valmont pour lui prêter main forte dans cette entreprise et veut faire de son ancien amant son homme de main.

### Synthèse

8. Les deux personnages sont effectivement des anti-héros, car ils sont animés de valeurs négatives, comme le désir de vengeance. Ils apparaissent comme des manipulateurs et leurs sentiments ainsi que leur façon de vivre n'en font pas des personnages sympathiques. Le lecteur peut pressentir la condamnation qui pèse sur eux et leur fin funeste.

### Lexique

Le mot « libertin » vient du latin *libertinus* qui signifie « esclave affranchi ». Il contient donc l'idée de liberté. Le libertin est celui qui manifeste son indépendance vis-à-vis des enseignements du christianisme et des conventions sociales liées aux relations amoureuses, en particulier la fidélité (cf. les documents complémentaires sur le libertinage, p. 38-39).

## Recherche

Les élèves constitueront un corpus d'extraits des différents types de textes demandés, en présentant chaque notion et en montrant comment chaque extrait l'illustre.

Ils trouveront d'autres lettres extraites du **roman épistolaire** *Les Liaisons dangereuses* p. 38, 51, 337 et 585 ainsi que des *Lettres persanes* de Montesquieu p. 107 et 559; un exemple d'**épître dédicatoire** p. 228 (Louise Labé), un extrait de *J'accuse*, **lettre ouverte** à Félix Faure, président de la République (Zola, p. 553) et des extraits de la **correspondance** de Zola adressée à Cézanne (p. 507) ou bien celle de Rimbaud adressée à Paul Demeny (p. 219 et 511).

## Texte 2 Émile Zola *L'Assommoir*, 1 (1876) p. 52

→ Quelles relations entretiennent le personnage et son milieu ?

### Première lecture

1. La situation de Gervaise paraît difficile à plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle est dans une situation économique précaire, comme le suggère la description de la « misérable chambre garnie » (l. 18). D'autre part, le lecteur comprend que son compagnon, père de ses enfants, la trompe certainement avec la « petite Adèle » (l. 9).

### Un incipit ancré dans le réel.

2. Le récit s'ouvre sur une description précise du cadre dans lequel vit Gervaise : les noms des lieux cités, le restaurant le « Veau à deux têtes » (l. 4) et la salle de bal « du Grand-Balcon » (l. 7), signalent que l'intrigue a pour cadre Paris. La description de la chambre misérable, pourtant caractérisée comme « la belle chambre de l'hôtel » (l. 37), laisse entendre que Gervaise se trouve dans un quartier pauvre de Paris.

3. Différents éléments d'intrigue sont exposés progressivement qui permettent au lecteur d'entrer dans le roman. C'est en premier lieu une histoire d'infidélité conjugale : Gervaise « avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin » (l. 1), son compagnon, n'est donc pas rentré dormir. Leur situation est financièrement précaire : Lantier « cherchait du travail » (l. 6) ; la petite famille vit dans un hôtel misérable, dans ce que le narrateur désigne comme « une misérable chambre garnie » (l. 18). La malle « ouverte », mais vide (l. 25-27) laisse comprendre qu'ils sont de passage et très pauvres. Ce qui est confirmé par les « reconnaissances du mont-de-piété » qui traînent (l. 35).

4. La pauvreté imprègne cette « misérable chambre » (l. 18). Le mobilier est vétuste : il manque un tiroir à la commode (l. 19), le pot à eau est « ébréché » (l. 22), les flambeaux de la cheminée sont « dépareillés » (l. 35). Les matériaux sont très simples : un « lambeau de perse déteinte » (l. 15), « une ficelle » (l. 16), des « chaises de paille » (l. 20), « un lit de fer » (l. 23) pour les enfants. La saleté règne : « table grasseuse » (l. 21), « des chemises et des chaussettes sales » (l. 28-29).

### Un personnage prisonnier de la pauvreté

5. Dans cet extrait, le point de vue majoritairement adopté est le point de vue interne. On l'identifie aux verbes de perception employés pour introduire les descriptions : « Elle croyait l'avoir vu entrer » (l. 7), « elle avait aperçu » (l. 9), « de ses yeux voilés de larmes, elle faisait le tour... » (l. 17). Le texte livre au lecteur le point de vue de Gervaise sur sa situation difficile et précaire. Il en ressort une impression d'enfermement dans le malheur.

6. Le narrateur omniscient marque sa présence par des remarques décalées, dont on comprend qu'elles ne peuvent être attribuées à Gervaise. On décèle de l'ironie dans la précision de la couleur « rose tendre » des reconnaissances des dettes (l. 36-37). Cette couleur habituellement positivement connotée ne cadre pas avec le contexte de misère présenté. De même, l'adjectif « belle » (l. 37) qui qualifie la chambre de Gervaise peut passer pour une antiphrase. Ces procédés révèlent un regard critique sur la situation.

7. Gervaise est confinée dans sa chambre minuscule et encombrée, comme le signalent les précisions données : « un lit de fer qui barrait la commode et emplissait les deux tiers de la pièce. » (l. 23-24). Elle est bloquée dans la pièce avec ses enfants, alors que son compagnon est à l'extérieur. L'amon-

cellement d'objets et de meubles dégradés décrits dans le 2<sup>e</sup> paragraphe suggère une misère dont il sera difficile de se libérer. C'est ce que semble ressentir le personnage, lorsqu'elle parcourt la chambre du regard et que toute son attitude exprime le désespoir : « Elle resta assise [...] les yeux voilés de larmes » (l. 15-17).

## Synthèse

8. Cet incipit annonce que l'héroïne va devoir affronter l'infidélité de son compagnon, donc une intrigue sentimentale, sur fond de misère sociale.

### Vers le bac oral L'entretien

Pour préparer l'entretien, les élèves consulteront les pages repères (p. 18 et 19) afin de situer le mouvement naturaliste dans l'histoire du genre du roman et donner des informations sur le contexte historique qui expliquent l'émergence de ce mouvement.

Ensuite, ils expliqueront la démarche de Zola dans la saga des Rougon-Macquart (cf. *Au Bonheur des dames* p. 80 et 327; *Germinal* p. 308, 531 et 603; *Le Ventre de Paris* p. 475 et *Nana* p. 525)

Enfin, ils s'appuieront sur l'extrait proposé et sur des exemples précis étudiés en classe de seconde (cf. p. 82-91 du manuel de Snde).

## Lexique

L'expression « mont-de-piété » vient de l'italien *monte di pietà* signifiant « banque de charité » : il s'agissait d'une institution de charité qui prêtait de l'argent gratuitement ou à des taux très faibles, en échange d'un gage de peu de valeur. Le mot *pietà* prend deux sens : celui de « piété » (qui renvoie à la foi) mais aussi de « pitié » (qui renvoie à la compassion et à la charité).

À Paris, le mont-de-piété fut institué en 1777 et continue de fonctionner sous le nom de « Crédit municipal » depuis 1918.

## Recherche TICE

Le travail de recherche familiarisera les élèves avec la famille des Rougon-Macquart et la démarche naturaliste de Zola. On conseillera aux élèves de consulter le riche site consacré à Zola sur [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr) et de se reporter à un arbre généalogique de la famille.

### Texte Écho **Émile Zola, *L'Assommoir*, 13 (1876)** p. 53

1. Le point de vue adopté pour cette fin de roman est celui des voisins de Gervaise, pauvres comme elle. On identifie ce point de vue par le niveau de langue familier caractéristique du milieu populaire : « Elle creva d'avachissement » (l. 1), « ça sentait mauvais » (l. 2), « joliment soûl » (l. 5), « bon zig » (l. 6), « la pratique » (l. 7). Le pronom « on » (l. 3) suggère cependant plusieurs regards : celui des Lorilleux (l. 1) auquel s'ajoute celui d'autres voisins qui ne sont pas nommés à partir de la ligne 2.

2. La pauvreté et la misère sur lesquelles s'ouvrait le roman sont également présentes dans les dernières lignes. Le cercueil de Gervaise est désigné par la périphrase familière « la caisse des pauvres » (l. 4) ; le registre de langue dominant ainsi que les indications concernant l'odeur dégagée par Gervaise (l. 2) et la saleté évoquée par « les mains noires » (l. 12) du père Bazouge complètent ce tableau d'un milieu pauvre.

3. De l'incipit, dans lequel Gervaise éclate « en sanglots », le lecteur augurait un récit sombre : il s'avère dans l'excipit que la pauvreté et la solitude décrites au début du roman accompagnent Gervaise jusqu'à sa mort. Elle était confinée dans sa chambre misérable et meurt sous l'escalier, également enfermée « dans sa niche » (l. 3).



→ Comment, dès le début du roman, la caractérisation du personnage est-elle en place ?

### Première lecture

1. Cet incipit ne manque pas de surprendre le lecteur dès les premières phrases. Le décalage entre l'événement dramatique raconté – la mort de la mère – et la froideur, voire l'indifférence avec lesquelles les faits sont évoqués peuvent interpeller le lecteur. Aucun sentiment en rapport avec le deuil n'est exprimé.

### Analyse du texte

#### Un incipit étonnant

2. L'incipit remplit sa fonction en donnant des informations permettant au lecteur de situer les personnages et les événements racontés. Concernant le cadre spatio-temporel, des noms de lieux : « Marengo [...] Alger » (l. 4) situent l'intrigue en Algérie ; le cadre temporel est indéterminé mais la mention de l'autobus laisse penser que nous sommes au xx<sup>e</sup> siècle. Quelques éléments d'informations permettent de faire connaissance avec le narrateur : il est seul dans la vie, il travaille comme on le comprend aux réflexions concernant les réactions de son patron (l. 7 à 14), il mène une vie routinière ; il précise en effet « J'ai mangé au restaurant comme d'habitude » (l. 15). Le héros est donc un personnage ordinaire.

3. Le lecteur pressent que le narrateur sera le personnage principal de ce roman ; les faits racontés le concernent personnellement. Pour autant, contrairement à beaucoup de romans à la première personne, le récit ne prend pas la forme d'une confidence et ne se propose pas de révéler quoi que ce soit au lecteur. Le narrateur rapporte des faits et n'exprime aucun sentiment en rapport avec l'événement grave raconté. Seules les conventions sociales, c'est-à-dire ce que pense son patron (l. 7 à 11), le comportement avec lui de ses connaissances (l. 15 à 18), les signes du deuil (l. 19) ou les horaires de son voyage (l. 4 à 7) le préoccupent.

4. Le style contribue également à l'étrangeté de cet incipit. Les phrases sont le plus souvent simples et courtes, réduites à une forme basique sujet + verbe + complément, et juxtaposées. Le vocabulaire relève du registre de langue courant et n'exprime aucun sentiment.

#### Un personnage en marge

5. Les réactions du personnage devant la mort font de lui, dès les premières lignes, un sujet de curiosité. La mort en général, celle de sa mère en particulier, ne relève pas du drame personnel, mais d'un événement dont les conséquences sont purement sociales. Le narrateur ne s'interroge que sur les formalités administratives à accomplir vis-à-vis de son patron (ll. 6 et suivantes) et la mort de sa mère est présentée comme « une excuse » (l. 7) et non comme un motif valable de ne pas travailler.

Il se préoccupe aussi des conventions sociales à respecter pour que tout soit « officiel[le] » (l. 14), comme les vêtements de deuil (l. 11 et 19) ou les mots qu'on entend dans ces circonstances : des « condoléances » (l. 10), des banalités : « On n'a qu'une mère » (l. 17).

6. Le lecteur peut être choqué de la neutralité de ton avec lequel est évoqué un événement considéré généralement comme particulièrement douloureux. Le narrateur ne manifeste aucun sentiment de peine, mais note celle des autres pour lui (l. 16) avec indifférence et peut-être curiosité. Les points auxquels il accorde de l'importance, comme les réactions de son patron ou les conditions inconfortables de son voyage (l. 21-24), paraîtraient secondaires à toute autre personne.

7. Le comportement du narrateur avec son patron révèle un personnage qui manque d'assurance. Sa réponse « Ce n'est pas de ma faute » (l. 8) trahit une grande maladresse et un sentiment de culpabilité.

### Synthèse

8. Ce personnage est un « étranger », car il est étrange et différent du commun des mortels. Il semble étranger au monde dans lequel il vit.

**Répondre à la question posée****Pourquoi l'énonciation est-elle ici déterminante ?****I. Un récit à la 1<sup>re</sup> personne surprenant**

- Un récit qui a l'apparence du journal intime
- Mais un récit linéaire et factuel
- Une écriture objective, désincarnée

**II. Un récit qui révèle un personnage étrange et étranger au monde**

- Un personnage insensible
- Un personnage asocial
- Un personnage révélateur de l'absurdité du monde

**Lexique**

Le mot « condolérance » est composé du préfixe *con-* qui signifie « avec quelqu'un » et de « -dolérance » qui vient du latin *doleo* et signifie « souffrir ». Il s'agit donc de souffrir avec quelqu'un, de partager sa souffrance. Le mot « compatir » est formé avec le même préfixe.

**Recherche**

L'absurde : on demandera par exemple aux élèves d'approfondir cette notion en réfléchissant sur l'extrait étudié p. 54, mais aussi sur un autre extrait de *L'Étranger* de Camus (p. 539) ainsi que des extraits des œuvres citées dans la fiche sur l'absurde (p. 498) pour montrer comment ils illustrent cette notion (cf. *La Cantatrice chauve*, Ionesco p. 541, *Oh les beaux jours*, Beckett p. 120, *La Chute*, Camus pp. 351-358, *La Peste*, Camus p. 459, *Huis clos*, Sartre p. 539).

**Image Écho** **Jacques Ferrandez, L'Étranger (2009)** p. 55

1. La vignette en couleur en arrière-plan remplit une fonction d'information sur le cadre spatio-temporel : les palmiers rappellent un pays chaud, ici l'Algérie. L'autobus rouge signale le moment et le lieu où commence la narration dans la bande dessinée, dans l'autobus qui conduit le narrateur à Marengo. Les gros plans figurant le visage inexpressif du narrateur font entrer le lecteur dans la tête du personnage et annoncent une narration désincarnée.
2. Le recours au noir et blanc pour les trois vignettes du bas signale un moment différent de la narration, ici une analepse (cf. Fiche 14 L'espace et le temps dans le récit p. 428) qui explique la situation et les raisons du voyage en autobus.
3. Le texte de la bande dessinée est rigoureusement fidèle au texte du roman et repris dans des bulles attribuées au personnage principal, puisqu'il s'agit d'une narration à la première personne, en focalisation interne.

**Documents complémentaires** **Un personnage au fil de la Recherche du temps perdu : Gilberte Swann** p. 56-57

→ Quelles sont les différentes facettes d'un personnage récurrent ?

**Comment le narrateur analyse-t-il le souvenir qu'il garde de Gilberte ? Ce souvenir est-il fidèle ?**

Le narrateur distingue le souvenir proprement dit de « l'impression » (l. 11) qu'a produite Gilberte sur lui. En effet, c'est l'éclat de son regard qui l'a marqué, et non précisément la couleur de ses yeux. Ce souvenir n'est pas fidèle, puisqu'il garde le souvenir de ses « yeux bleus » (l. 21), alors qu'elle a

des « yeux noirs » (l. 8). Il analyse son erreur en l'expliquant par l'association habituellement faite des cheveux blonds et des yeux bleus.

### **Comment le charme qu'exerce Gilberte sur le narrateur s'exerce-t-il ?**

Le narrateur est obsédé par Gilberte et cherche tous les moyens de se rapprocher d'elle. Il veut fréquenter les lieux où elle se trouve, utilise le terme « pèlerinage » (l. 3) pour parler de ses passages devant son domicile ; Gilberte devient alors une sainte ; et comme pour une sainte, tout ce qui se rapporte à elle prend une valeur particulière : ici le vieux maître d'hôtel des Swann acquiert une dimension sentimentale et suscite une émotion incompréhensible pour les autres.

Que révèle le portrait de Gilberte ?

Ce portrait de Gilberte révèle une réflexion sur le caractère fluctuant, insaisissable de l'être ou de la personnalité. Le narrateur identifie parfaitement certains points de ressemblance entre Gilberte et son père ou sa mère, comme l'indiquent par exemple les deux premières phrases et la comparaison avec les « lilas » (l. 6).

Les expressions « par moments » (l. 9) et « au bout d'un instant » (l. 15) soulignent cependant la dimension éphémère de l'apparence. De même, l'analyse qu'il fait de son regard traduit l'impossibilité de le décrire et de l'interpréter précisément.

### **Analysez la réaction du narrateur en voyant la grosse dame : à quoi la reconnaît-il finalement ?**

Dans un premier temps, le narrateur ne reconnaît pas Gilberte dans la grosse dame et, après un examen attentif que suggère l'expression « j'attachais mes regards sur les traits de la grosse dame » (l. 15-16), il croit identifier Mme Swann. Les termes « semblèrent » (l. 17) et « indécision » (l. 19) soulignent le caractère incertain de cette reconnaissance. Prenant la fille pour la mère, il lui manifeste le respect dû à une personne plus âgée (l. 18). C'est Gilberte en personne qui dissipe le malentendu.

### **D'après l'ensemble des documents, comment l'évolution du personnage incarne-t-elle le temps qui passe ? Quelle perception le narrateur en a-t-il ?**

L'évolution du personnage de Gilberte reflète le temps qui passe, l'aspect éphémère des apparences et l'effet du temps, le vieillissement, visible dans la description du personnage par le narrateur, à différents moments de sa vie : de la petite fille (document 1) à la femme mûre (document 4). Néanmoins, si certains traits évoluent, d'autres demeurent, comme la ressemblance avec sa mère qui persiste en dépit des années. Paradoxalement, ce trait de ressemblance met en valeur, par contraste, l'effet du temps sur le reste de son visage et de son corps. Cette réflexion sur le temps est une constante de l'œuvre proustienne. Le lecteur de *La Recherche du temps perdu* croise, perd et retrouve au cours de l'œuvre, de loin en loin, les personnages dans leurs permanences et leurs différences. À la fin de l'œuvre, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur comprend que seul l'art permet de transcender le temps qui passe, impitoyable pour l'homme.

## **Lecture guidée d'une œuvre M<sup>me</sup> de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (1678)**

p. 58

### **Lire et analyser l'œuvre**

→ **Comment ce roman inaugure-t-il la mutation du genre romanesque ?**

#### **Un roman historique**

1. Le roman, écrit dans la 2<sup>e</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, se situe un siècle auparavant, à la Renaissance, entre 1558 et 1560, ce qui correspond à la fin du règne de Henri II et aux premiers mois du règne de François II. Il s'agit donc d'un roman historique ponctué en toile de fonds des événements suivants :

- Fin 1558 : négociations de paix de Cercamp (octobre), mort de Marie Tudor, avènement de la reine d'Angleterre Élisabeth 1<sup>re</sup>, suspension des pourparlers de paix et retour du roi Henri II à Paris.
- Début 1559 : mort du duc de Nevers (ayant eu lieu en réalité en 1562), noces de Claude de France (fille de Henri II) et du duc de Lorraine (la princesse de Clèves et le duc de Nemours se rencontrent la veille du mariage, au bal de fiançailles de Claude de France), traité de paix de Cateau-Cambrésis (mars et avril)
- Juin : tournoi prévu en l'honneur du mariage de Madame Élisabeth de France (fille de Henri II) et du roi Philippe II d'Espagne; le roi propose au duc de Nemours d'accompagner Madame en Espagne; fiançailles de Madame au Louvre (29 juin); le roi Henri II est mortellement blessé lors du tournoi (30 juin)
- Juillet : mort du roi Henri II (10 juillet); toute la cour part à Reims préparer les cérémonies du sacre.
- Fin 1559 : sacre du roi François II à Reims (21 septembre); la cour se rend ensuite à Chambord, puis à Blois (c'est à ce moment que le prince de Clèves meurt) et en novembre le duc de Nemours suit le roi François II et la reine d'Espagne qui partent en Poitou.
- Début 1560 : le duc de Nemours effectue une ultime tentative pour convaincre M<sup>me</sup> de Clèves, retirée dans les Pyrénées, de le suivre, mais en vain.

Pour faire revivre cette période de façon vraisemblable, l'auteur introduit dans son roman des personnages historiques, par exemple ceux qui sont cités dans les premières pages du roman (dont M<sup>me</sup> de Valentinois, plus connue sous le nom de Diane de Poitiers, maîtresse du roi Henri II), et fait allusion à des événements qui se sont réellement produits, événements politiques ( la mort de Henri II, les rapports de la cour de France avec la monarchie anglaise) ou faits militaires (traité de Cateau-Cambrésis).

**2.** Cependant à ces personnages historiques se mêlent des personnages de roman imaginés de toutes pièces, comme l'héroïne, la princesse de Clèves ou son mari, le prince de Clèves. En faisant évoluer ces personnages dans un contexte historiquement identifié, en leur faisant côtoyer des personnages historiques et en leur donnant toutes les caractéristiques (titres, noms, mode vie) d'une personne réelle, ces personnages imaginaires sont rendus vraisemblables et passent pour authentiques.

**3.** Le monde de la cour de Henri II, décrit de façon réaliste, constitue sans doute un miroir de la vie de cour au XVII<sup>e</sup> siècle. M<sup>me</sup> de Chartres, au début du roman, met en garde sa fille contre les dangers de la vie mondaine, « le tumulte de la cour ». La cour est en effet dominée par la galanterie, l'ambition, l'intrigue et les rivalités. On peut en prendre pour exemples les manœuvres expliquées au début du roman au sujet du mariage de M<sup>lle</sup> de Chartres, la digression qui ouvre la deuxième partie sur les intrigues de M<sup>me</sup> de Tournon, qui veut passer pour une veuve exemplaire aux yeux du monde, alors qu'elle entretient des liaisons en secret, les mensonges du vidame de Chartres à la reine.

### Un roman classique

**4.** Le roman est en parfaite correspondance avec les idéaux du classicisme. Le récit est construit dans un contexte historique vraisemblable. Le personnage principal est, d'un bout à l'autre du roman, attaché à un idéal moral et au respect de l'honneur, auxquels elle ne renoncera pas. Enfin, les personnages agissent conformément à leur rang, avec noblesse, dans le respect de la règle de bienséance.

**5.** Le roman s'apparente à une tragédie classique car l'action est unique, concentrée sur l'amour entre le duc de Nemours et la princesse de Clèves. Le temps est très resserré (l'action dure un peu plus d'un an, entre la fin de 1558 et le début de 1560). Les personnages appartiennent à l'aristocratie et le texte souligne sans cesse leur caractère exceptionnel. La construction du roman renvoie aussi à la construction d'une tragédie classique :

- Une exposition : les conseils de M<sup>me</sup> de Chartres à sa fille sur le bonheur dans le mariage annoncent l'intrigue à venir; le mariage de M<sup>lle</sup> de Chartres avec le prince de Clèves enclenche le dispositif tragique.
- La rencontre avec le duc de Nemours provoque le dilemme tragique entre l'amour et le devoir.
- Différentes péripéties entretiennent l'intrigue : liaison supposée du duc de Nemours, problèmes autour de la lettre écrite par le vidame, perdue puis retrouvée.
- L'épisode du vol du portrait constitue un moment de crise, où le personnage est pris au piège. En proie à un sentiment de culpabilité, la Princesse décide de s'éloigner de la cour et fait l'aveu de sa situation à son mari. Le duc de Nemours dissimulé, assiste à leur entretien et entend l'aveu.

- La mort du prince de Clèves : la Princesse qui met tout en œuvre pour éviter le duc, est pourtant espionnée par son mari et celui-ci, croyant à tort à la culpabilité de sa femme, meurt.
  - Le dénouement tragique annoncé : alors que son veuvage la rend libre de se remarier, la Princesse opte pour le renoncement définitif à la passion et suit le chemin du devoir et de la raison, pour rester fidèle aux enseignements de sa mère et à son époux défunt.
- 6.** L'honnête homme est au XVII<sup>e</sup> siècle un idéal humain : il est de classe sociale élevée, cultivé, ennemi de l'excès, maître de lui et de ses passions. Les deux personnages masculins que sont le duc de Nemours et le prince de Clèves incarnent chacun différentes facettes de cet idéal.

### Un roman psychologique

**7.** Le narrateur adopte un point de vue omniscient, qui a pour conséquence que le lecteur a accès aux pensées et à la conscience de tous les personnages. Ce narrateur est « un intermédiaire plus savant que le plus intime des amoureux ; c'est lui qui soulève ce voile et nous fait connaître ce que l'héroïne ne sait pas encore et tout ce qu'elle s'efforce de cacher à autrui : "Il lui semblait que ce qui faisait l'aigreur de cette affliction était ce qui s'était passé dans cette journée... Mais elle se trompait elle-même ; et ce mal, qu'elle trouvait si insupportable, était la jalousie avec toutes les horreurs dont elle peut être accompagnée." Il a bien fallu que l'auteur intervînt. Ce n'est pas M<sup>me</sup> de Clèves qui dégage de la confusion actuelle du sentir cette jalousie, c'est la narratrice qui la connaît mieux qu'elle ne se connaît, et distingue à l'avance ce qu'elle ne verra qu'avec retard. » (Jean Rousset, *Forme et Signification*, « La princesse de Clèves », Corti, 1962, pp.37-38). Ces moments d'introspection où s'expriment les doutes et hésitations du personnage sont développés, par exemple, après l'épisode du portrait, où le narrateur rapporte les souvenirs et pensées de la princesse.

**8.** La passion amoureuse est présentée comme blâmable et dangereuse, car elle génère le désordre des sentiments et des manquements à l'honneur, au devoir et à la parole donnée. Le roman donne à voir la jalousie, ressentie par l'héroïne lorsque la Dauphine évoque les sentiments que pourrait avoir le duc de Nemours pour elle, l'inquiétude pour le sort de l'être aimé, au moment du tournoi où Nemours est blessé.

**9.** On reconnaît dans ce roman certains codes de la préciosité, et en particulier l'étude des différentes facettes du sentiment amoureux dans le cadre d'une société aristocratique. La « Carte du tendre » de M<sup>le</sup> de Scudéry se dessine en filigrane dans le récit de M<sup>me</sup> de Lafayette. L'analyse de la jalousie amoureuse, développée autour de plusieurs exemples dans le roman, en est une illustration. L'idéalisation de l'amour, qui ne peut se réaliser dans le mariage, en est une autre. On peut ajouter à cela la recherche de distinction et d'élévation, qui se marque, y compris dans un fort contexte passionnel, par des propos qui demeurent mesurés et élégants.

#### Vers le bac écrit **Dissertation**

La citation de François Mauriac met en lumière deux façons différentes de donner à voir la dimension psychologique des personnages. On pourra, pour traiter le sujet simplement, reprendre les situations évoquées par Mauriac dans sa citation et chercher des exemples dans le roman.

### I. L'introspection du personnage lui-même

- Ils livrent leurs pensées : le choix du point de vue interne donne la parole au personnage à la 1<sup>re</sup> personne (*L'Étranger*, p. 54) ou à la 3<sup>e</sup> personne (*Thérèse Desqueroix*, p. 61).
- *Cernent leurs sentiments confus et indistincts* : M<sup>me</sup> de Clèves dissèque les sentiments qui l'animent pour mieux maîtriser sa passion, elle se questionne et met au jour ses contradictions (p. 58, p. 106)

### II. La confrontation avec les autres personnages

- S'expliquent, se confient : à la 1<sup>re</sup> personne, comme la marquise de Merteuil à Valmont (*Les Liaisons dangereuses*, p. 51) ou par le biais d'un narrateur omniscient qui permet de comprendre son cheminement intérieur (*L'Assommoir* p. 52 ; *Une vie*, p. 60).
- Ils s'affrontent aux autres : Roxane dans son ultime lettre (*Lettres persanes*, p. 107) Bernard Profittendieu face à ses parents (*Les Faux-monnayeurs*, p. 108).

La séquence 3 étudie comment se construit le personnage romanesque au fil de l'œuvre. Dans le but de compléter cette étude, le corpus B pour l'écrit propose de réfléchir aux fins de romans, c'est-à-dire au moment où le roman parachève la construction des personnages. Ce corpus B, composé de trois excipit, complète la réflexion engagée dans la séquence et peut se combiner avec certains textes du corpus A ou des documents complémentaires :

- pour compléter la réflexion sur le passage du temps, on rapprochera les extraits naturalistes de *L'Assommoir* (corpus A, p. 52) et d'*Une Vie* (corpus B, p. 60), de ceux de Bernardin de Saint-Pierre (corpus B, p. 59) et de Proust (documents complémentaires, pp. 56-57).
- pour étudier comment se dessinent des trajectoires, on rapprochera les extraits de Choderlos de Laclos (corpus A, p. 51), de Camus (corpus A, p. 54) et de Mauriac (corpus B, p. 61).

### Quelques pistes pour composer de nouveaux corpus pour l'écrit

#### Figures romanesques féminines

- Le personnage classique de *La Princesse de Clèves* (p. 21) ;
- Le personnage naturaliste de *L'Assommoir* (p. 52) ;
- Le personnage romantique de *La Reine Margot* (p. 97).

#### Représentation et signification de la mort d'un personnage romanesque

- La mort de Manon dans *Manon Lescaut* (p. 36) ;
- La mort de la mère dans *Un Barrage contre le Pacifique* (p. 74) ;
- La mort du père Grandet dans *Eugénie Grandet* (p. 79).

## Analyse d'image Pierre Bonnard, *L'Après-midi bourgeoise* (1900) p. 64

### Premier regard

1. Dans cette composition en frise, comme sur une scène de théâtre, règne une atmosphère paisible : de nombreux personnages statiques, voire immobiles, soit inoccupés, soit en relation deux à deux. Le spectateur est tenu à distance de leur intimité.

### Analyse de l'image

#### Une étrange réunion

2. Le titre suggère une réunion de famille, dans une classe sociale spécifique et évoque une coutume familiale, une routine à laquelle on ne saurait échapper, de l'ennui peut-être, ou bien un après-midi chaud où l'après-repas se déroule dans un engourdissement collectif. Sans doute après le déjeuner chacun vient-il s'installer dehors. La mise en scène des figures emprunte aux tableaux impressionnistes de scènes au jardin.

3. Il y a des relations d'adultes à enfants ou d'enfants entre eux, comme dans toute assemblée de famille ; certains sont solitaires ou en compagnie d'animaux. Bonnard a placé deux hommes sur chaque côté du champ de l'image, de profil, qui observent l'intérieur de la scène.

4. Les personnages de ce portrait de famille ont des attitudes figées, ce qui est fréquent dans ce genre de tableau appelé un portrait de groupe : on a pu parler de filiation avec Le Douanier Rousseau dans cette volonté de naïveté revendiquée, ou avec Seurat dans *La Grande Jatte* qui multiplie également les personnages en figures arrêtées au bord de la Seine. Sans doute Bonnard adopte-t-il ici une attitude un peu moqueuse, humoristique, presque caricaturale, sur ses relations familiales.

#### Une mise en scène décorative

5. La profondeur est suggérée non pas par une perspective linéaire et géométrique mais par les lointains bleutés, donc une perspective atmosphérique, au-delà des arbres du jardin et des toits de tuiles rouges.

6. Dans cette mise en scène décorative les lignes courbes dominent, dans les formes et les postures des personnages, les coiffures, les chapeaux, chez les animaux, dans les arbres et même dans le canapé de rotin ; les figures ne se détachent pas absolument sur le fond, brossé à coups de pinceaux visibles dans une grande unité et sans volonté de représenter une profondeur. Cela contribue à donner à cette scène un caractère irréel.

7. Si l'atmosphère de ce portrait de famille n'évoque pas ni la joie commune ni l'activité collective, l'harmonie des couleurs et des formes contribue cependant à créer une unité visuelle. Les apparences sauvent l'idée d'un bonheur familial.

### **Synthèse**

8. Devant ce tableau, chaque spectateur se raconte une histoire différente, en fonction de ses propres expériences familiales. On cherchera sans doute tous à identifier des relations de parenté en fonction de l'âge : des grands parents sans doute reconnaissables à leur âge avancé, leur embonpoint, des parents, des enfants, les plus jeunes liés à une autre personne, les adolescents plus solitaires ; et peut-être la bonne à la fenêtre...

### **Personnes représentées sur *L'Après-midi bourgeoise* de Pierre Bonnard, de gauche à droite**

- Claude Terrasse, beau-frère de Pierre Bonnard (1867-1923) ;
- M<sup>me</sup> Claude Terrasse, née Andrée Bonnard, sœur de Pierre Bonnard (1872-1923) ;
- Jean Terrasse, neveu de Pierre Bonnard (1892-1932) ;
- M<sup>me</sup> Auguste Prudhomme ;
- Charles Terrasse, neveu de Pierre Bonnard (1893-1982) ;
- Auguste Prudhomme ;
- Eugénie Terrasse, dite Vivette, nièce de Pierre Bonnard (1899-?) ;
- Robert Terrasse, neveu de Pierre Bonnard (1896-1966) ;
- Renée Terrasse, nièce de Pierre Bonnard (1894-1985) ;
- M<sup>me</sup> Eugène Bonnard, mère de Pierre Bonnard, née Élisabeth Mertzdorff (1840-1919).

## **Histoire des arts** Antoine Doinel : le parcours d'un personnage au cinéma

p. 66-67

### **L'enfance du personnage**

1. Confortablement installé sur un canapé, les pieds non déchaussés, une cigarette à la bouche, Antoine lit un livre, sans doute pendant un moment d'école buissonnière.

2. Lire Balzac dans cette édition grand format et non en livre de poche (apparu en 1953) révèle une volonté littéraire chez cet adolescent ; le lien à la littérature sera salvateur chez François Truffaut, dont Doinel est un double, et ce sera une constante de son œuvre. Balzac est le créateur de personnages qui se tracent un destin, qui veulent réussir (comme le jeune Rastignac). C'est une rébellion contre l'ordre établi ou la médiocrité des situations proposées dans l'enfance. C'est aussi le secret de Doinel, contre ses parents et l'institution scolaire.

### **La vie conjugale du personnage**

3. Les regards des personnages ne se croisent pas ; Christine admire le grand danseur russe Noureev et lit véritablement un livre le concernant. Antoine tient un livre ouvert sur les femmes japonaises, car il a rencontré dans son travail une jolie japonaise nommée Kyoto, mais il ne le lit pas : il regarde Christine. Que lire dans son regard ? Voudrait-il qu'elle soit comme Kyoto ? Voit-il la faillite de leur couple ?

4. La chambre du couple montre des livres, librement posés derrière eux : ils ont l'habitude de les saisir pour lire au lit ; on remarque des livres de la collection blanche Gallimard, qui édite de la littérature de qualité. A ce moment du film la lecture est une activité commune mais ils ne lisent pas

le même genre de livre : l'admiration de Christine pour Noureev est esthétique et liée à sa profession de musicienne, celle d'Antoine pour les femmes japonaises est liée à une liaison extra-conjugale.

### **La dernière apparition du personnage**

**5.** Doinel est devenu auteur : il a publié une autobiographie amoureuse intitulée « Les Salades de l'amour », titre un peu léger. Il a sa photographie en 4e de couverture et Colette, devenue avocate, qui fréquente la librairie de l'homme qu'elle aime, retrouve ainsi Antoine de façon fictionnelle. Dans cette mise en abyme, Antoine est donc absent de la scène mais présent par le livre, dans lequel Colette a une place de premier amour.

**6.** Réussir à publier un livre est assurément une preuve de réussite pour Antoine qui ne vivait que de petits boulots, tous plus fantaisistes les uns que les autres, pour survivre. Pour autant ce ne sont que les échecs de sa vie amoureuse qui lui permettent de publier. Dans le même temps François Truffaut nous dit que ce sont ces « salades » qui sous-tendent le parcours d'Antoine Doinel dans ses films, et peut-être dans sa propre vie amoureuse de cinéaste.

### **BILAN**

#### **1. Comparer les trois photogrammes**

**a.** Dans le document 1, le livre lu par Antoine adolescent est un facteur de son émancipation intellectuelle et sociale, mais aussi de transgression puisqu'il lit en gardant ses chaussures et en fumant. Puis dans le document 2, le livre ouvert par le personnage qui s'est marié est un outil de la réussite d'un adultère : il a fondé une famille mais transgresse l'ordre établi. Enfin dans le document 3, le livre écrit par Antoine Doinel, qui raconte ses relations aux femmes, constitue la première réussite de sa vie sociale, sa reconnaissance mais la métaphore des « salades » présente une vision désenchantée de l'amour.

**b.** Du livre de Balzac lu pendant l'école buissonnière au livre publié, le personnage se réalise par l'écriture, comme Truffaut s'est réalisé par le cinéma. Antoine s'en sort aussi par son mariage avec Christine, une jeune fille de bonne famille dont les parents sont très indulgents et protecteurs, ce qui manque à Antoine délaissé par sa mère.

**c.** Entre le 1er photogramme où la femme est absente et le dernier où Antoine est en quelque sorte absent, s'effectue un renversement ; seul le livre assure la continuité. La femme épousée, Christine, mère du petit Alphonse, lui apporte la sécurité, comme le cinéma dans son adolescence. Christine aime Antoine, qui aime en elle cette sécurité. Antoine aimait Colette et aussi ses parents très accueillants, mais elle, ne l'aimait pas. Les femmes sont toujours désirées, mais le malentendu est omniprésent.

3685

#### **2. Rédiger un texte à la 1<sup>re</sup> personne**

Pour ce sujet d'invention, les élèves respecteront les informations données par les photogrammes et les textes qui les accompagnent. Doinel adulte pourra, au cours de son récit, s'adresser directement à son lecteur pour commenter ce qu'il était adolescent.

Pour préparer cette écriture, les élèves liront avec profit des extraits du livre 1 des *Confessions de Rousseau* ou du *Livre de ma mère* de Cohen.

#### **TICE 3. Faire une recherche documentaire**

La photo de Raymond Cauchetier montre Antoine Doinel (joué par Jean-Pierre Léaud) assis devant une bibliothèque basse sur laquelle est posée une photographie grand format, sous verre mais sans cadre apparent, comportant son portrait presque grandeur nature et une toile le représentant également, fixée au mur en arrière-plan, un peu en hauteur. Double mise en abyme, le document propose donc trois visions du personnage d'Antoine Doinel, à trois époques de sa vie mais dans des postures similaires : bras croisés, visage fermé, regard de côté, air buté. Cette similitude met en valeur les différences : sur le portrait peint, c'est un adolescent aux cheveux ébouriffés, la bouche dissimulée dans le col de son pull-over ; sur la photo du cadre, c'est un jeune homme à la mèche rebelle, chemise ouverte ; au premier plan, c'est un adulte bien coiffé, costumé et cravaté, chemise impeccable. La mise en relation des trois représentations traduit une évolution du personnage, qui semble peu à peu s'être assagi, « rangé ». Mais ce costume est sans doute un peu étroit pour lui, et son air



buté, presque fermé, suggère qu'il a conservé malgré tout son caractère rebelle et son goût de la transgression.

### La photo de Raymond Cauchetier à commenter



Jean-Pierre Léaud dans *L'amour à vingt ans : Antoine et Colette*  
Réalisation : François Truffaut, 1961  
Photo Raymond Cauchetier

### Les paroles de la chanson « L'amour en fuite », évoquée par François Truffaut

Caresses photographiées sur ma peau sensible.  
On peut tout jeter les instants, les photos, c'est libre.  
Y a toujours le papier collant transparent  
Pour remettre au carré tous ces tourments.

On était belle image, les amoureux fortiches.  
On a monté le ménage, le bonheur à deux je t'en fiche.  
Vite fait les morceaux de verre qui coupent et ça saigne.  
La v'là sur le carrelage, la porcelaine.

Nous, nous, on a pas tenu le coup.  
Bou, bou, ça coule sur ta joue.  
On se quitte et y a rien qu'on explique  
C'est l'amour en fuite,  
L'amour en fuite.

J'ai dormi, un enfant est venu dans la dentelle.  
Partir, revenir, bouger, c'est le jeu des hirondelles.  
À peine installé, je quitte le deux-pièces cuisine.  
On peut s'appeler Colette, Antoine ou Sabine.

Toute ma vie, c'est courir après des choses qui se sauvent :  
Des jeunes filles parfumées, des bouquets de pleurs, des roses.  
Ma mère aussi mettait derrière son oreille  
Une goutte de quelque chose qui sentait pareil.

Nous, nous, on a pas tenu le coup.  
Bou, bou, ça coule sur ta joue.  
On se quitte et y a rien qu'on explique  
C'est l'amour en fuite,  
L'amour en fuite.

Alain Souchon et Laurent Voulzy, paroles de la chanson *L'Amour en fuite*, 1978, Warner Music France.



→ Le personnage de roman confronté au monde : une expérience déterminante ?

## Un roman de la sortie de l'enfance

### Extrait 1 Incipit p. 69

→ Quelle situation familiale cet incipit expose-t-il ?

#### Première lecture

1. Le roman s'ouvre sur l'achat d'un cheval, et l'annonce quasi immédiate de sa mort, ce qui laisse les trois personnages « dégoûtés ».

#### Analyse du texte

##### Une ouverture lacunaire

2. Les trois personnages qui vont former le trio central du roman ne sont pas clairement identifiés dans cette première page. Seul Joseph est nommé, et l'on sait qu'il fume. La mère n'est identifiée que par cette expression emblématique, qui sera la sienne tout au long de l'œuvre. Suzanne n'est pas nommée, ce qui souligne qu'en ce début de roman, elle est nettement en retrait. En revanche, on note d'emblée la fusion qui les lie : ils ont les mêmes idées ; l'argent servira à payer les cigarettes de Joseph, « tous les trois » sont d'accord ; et la récurrence des pronoms « ils » et « eux » fonde leur symbiose. Symboliquement, Duras refuse donc une individuation des personnages et maintient pour suggérer leur étroite connivence familiale l'emploi du pluriel, voire du pronom quasi hyperbolique « tous » dans l'expression « qui allait changer leur vie à tous » (l. 21).

Le cadre est très imprécis puisqu'on est dans « leur coin de plaine » (l. 7 et l. 17), autrement appelé « un désert » (l. 9). On relève le nom de « Ram » qui semble être un lieu moins désert puisqu'on peut y voir « du monde », mais ne renvoie à aucun lieu identifiable pour le lecteur, et pour cause, il est inventé sur le modèle de Réam, ville du Cambodge. Le lieu est donc mythifié comme un espace isolé, loin du monde, de même que la datation est absente, la narration lui préférant une chronologie relative. En effet, les notations temporelles ne sont pas absolues, mais internes à la diégèse : « le soir même » (l. 18), « le lendemain à Ram » (l. 20) ou suggèrent seulement une durée « cela dura huit jours » (l. 12).

3. On peut parler de personnages découragés et abattus, qui culmine avec la répétition « Ils en furent dégoûtés, si dégoûtés » (l. 16). Mais dès le début du texte, on note leur accablement, puisqu'ils se félicitent d'avoir une idée : « ça prouvait qu'ils pouvaient encore avoir des idées » (l. 3), où l'adverbe suggère une forme de léthargie, de passivité totales. Ils se sentent à peine capables « d'en extraire quelque chose de ce monde » (l. 5). Ils éprouvent un sentiment de profonde solitude, d'abandon, d'exclusion : « se sentir moins seuls » (l. 4) ; « ceux qui vivent ailleurs, ceux qui sont du monde » (l. 10-11). Le jeu de mots, la syllepse qui les associe à leur milieu « leur coin de plaine saturé de sel » et « eux trois saturés d'ennui et d'amertume » suggère qu'ils sont devenus aussi stériles, par excès d'écœurement. La syllepse accentue de même le caractère amer de la plaine, au sens où elle est pleine de sel, de même, eux sont amers, écœurés. Pour tromper leur ennui, ils veulent « se consoler » en allant à Ram ; la suite du roman développera d'autres tentatives : les parties de chasse de Joseph, la nécessité du phonographe, l'écoute répétée de « Ramona », hymne du départ...

4. Cette ouverture vise moins à donner une intrigue claire, dans la mesure où on ne nous annonce qu'un déplacement vers Ram et une rencontre, qu'à donner une impression générale d'ennui et de lassitude. L'atmosphère est morbide, notamment avec la mention de la mort du cheval.

## Une ouverture qui annonce les principaux thèmes de l'œuvre

5. La mère et le cheval sont rapprochés tout d'abord au sujet de leur âge : en effet, on relève l'expression (l. 11-12 « bien plus vieux que la mère pour un cheval ». La mère est donc présentée comme vieille, et le cheval comme un « vieillard centenaire » (l. 12, ce qui est donc une personnification qui accentue le rapprochement. Par ailleurs, le cheval est présenté comme malade ou plutôt comme épuisé par la vie, d'après l'expression « qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps » (l. 13-14 : or, nous lirons, dans le roman, combien la mère est elle aussi à bout de force, exténuée, laminée par les échecs et un travail inutile, comme, bien sûr, la construction des barrages. Enfin, le cheval meurt, d'après la formule expéditive « puis il creva » (l. 14, or, le roman, s'ouvre sur la mort du cheval et se conclura sur la mort de la mère. On peut donc dire que ce cheval a une forte portée symbolique, il est la préfiguration du sort, du destin de la mère.

6. Duras joue avec les effets de répétition : le terme « idée » est répété à trois reprises dans les trois premières lignes ou encore : « vieux » (l. 11-12). Et les phrases sont très sinueuses jouant de ce rythme qui nous laisse dans l'indétermination et dans le ressassement : « reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capables d'en extraire quelque chose, de ce monde » (l. 4-5). Des reformulations sont typiques du style de l'auteur.

7. La mort du cheval est en fait un événement parce que de leur dégoût va naître le besoin d'aller à Ram pour se changer les idées, et, on apprend à la dernière phrase que cette expédition à Ram sera l'occasion de « la rencontre qui allait changer leur vie à tous ». Il y a donc un procédé de dramatisation et de prolepse qui constitue une lueur d'espoir, une possible irruption de la nouveauté dans leur ennui ; mais cette rencontre ne sera pas l'issue attendue par la famille, puisqu'elle débouchera sur le départ des enfants et la mort de la mère.

## Synthèse

8. Cette première page est bien marquée par les thèmes de l'échec et de la mort. Échec dans la tentative de se sortir du marasme, de même que tout le roman contera les sursauts de la mère pour essayer de s'extraire de la misère et de la plaine, en vain : reconstruire les barrages, vendre le diamant malgré son crapaud, trouver un mari pour Suzanne... Et la mort, dans cette plaine qui n'est que stérilité : mort du cheval, qui entraîne le désir d'aller à la ville, et, en contrepoint, mort de la mère, dans les dernières pages, qui entraînera également le besoin pour ses enfants de quitter définitivement la plaine. Ainsi, cet incipit, déroutant au premier abord, introduit-il parfaitement à l'œuvre.

## Lexique

On distingue deux acceptions du terme : la saveur amère, caractéristique, le plus souvent désagréable (la bile est amère) ; et le sentiment durable de tristesse mêlée de rancœur. L'expression « jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume » rapproche, par le biais d'une syllepse, l'amertume saline du sol et le découragement aigri des personnages.

## Extrait 2 Le fou rire à la cantine de Ram p. 70

→ Comment ce rire soude-t-il le clan familial ?

### Première lecture

1. La conversation des trois membres de la famille, débutée par l'évocation de la piteuse B.12 comparée à la luxueuse limousine de M. Jo, est rapidement contaminée par un fou rire contagieux. Cette voiture est symbolique de leur déveine, et, dans ce moment où ils sont tous les trois à boire le champagne offert par M. Jo, leur situation leur paraît tout à coup infiniment risible.

### Analyse du texte

#### Le rire, une complicité familiale

2. Instrument de communion familiale, le rire traduit la complicité grâce à l'identité des procédés : les mêmes points de suspension hachent leurs prises de paroles, tout comme les reprises des mêmes

mots, signe que le rire est relancé en reprenant le mot de l'interlocuteur : « s'il n'y avait que ça » (l. 21) prononcé par Joseph, repris par Suzanne (l. 22), et continué par la mère « Ce ne serait rien » ; puis c'est la mère qui mentionne les « crabes » (l. 30), suivie par Joseph (l. 31) et Suzanne (l. 32). On note d'ailleurs combien les personnages complètent la pensée l'un de l'autre : quand la mère donne le sujet « les crabes... les crabes » (l. 30), Joseph donne l'action « Les crabes nous les ont bouffés » (l. 31) et Suzanne précise combien cette réalité confirme leur déveine « Même les crabes... » (l. 32).

**3.** Joseph est le metteur en scène de ce fou rire comme en témoigne le terme « rebondissement » (l. 18). C'est lui qui l'orchestre selon une gradation en crescendo, d'abord la B.12 puis les barrages, qui lui permettent de relancer le rire qui s'épuise (« avait commencé à faiblir recommença », l. 20). C'est lui qui ménage le suspens : « Elles ne devinaient pas encore » (l. 19) ; « d'un air interrogateur » (l. 22). Suzanne et la mère sont subjuguées par Joseph, ce qu'expriment la focalisation interne (l. 18) « le regardaient intensément » et le discours indirect libre « Quel rebondissement avait encore trouvé Joseph ? » (l. 19), et elles sont les partenaires ravies du jeu qu'il invente : « poussèrent un cri aigu d'intense satisfaction » (l. 27).

**4.** Ce rire rejette violemment M. Jo hors du triangle familial et le processus d'exclusion est souligné dans la narration par sa position d'observateur patient (l. 7-8). Il subit ce fou rire inextinguible par politesse, et en paraît même prisonnier d'après la métaphore employée par le narrateur « sortir de ce labyrinthe » (l. 11). Il est même évacué de la deuxième partie du texte. Son unique intervention (« aussi gais que vous », l. 9) n'est qu'un énorme contresens qui renforce l'incommunicabilité entre lui et les autres, notamment à cause de son langage policé « C'est agréable de tomber sur des gens comme vous » (l. 9) qui se heurte à la grossièreté du juron de Joseph : « Ah, s'il savait, merde » (l. 14). L'indifférence totale du trio à son égard est marquée par l'emploi du « il » (l. 13 et 14) suggérant qu'il n'est pas même digne d'être le destinataire de leur énoncé.

#### **Une scène d'hilarité tragique**

**5.** Malgré le rire qui les secoue, des éléments évoqués par la famille elle-même ou par le narrateur relèvent du tragique. C'est surtout l'ampleur de leur pauvreté et l'acharnement du sort dont la B. 12 est révélatrice par son état de délabrement avancé. Elle en constitue même le paradigme : les terres louées mais incultivables, la maison qui est hypothéquée, le diamant que M. Jo donnera mais qui est vicié par le crapaud... Cet acharnement est perceptible dans l'expression de Joseph « S'il n'y avait que ça ». La folie qui guette la mère est également liée à l'immensité de son malheur : « elle avait eu tant de malheurs » (l. 1) La description de son rire (l. 1-4) se teinte d'une nuance inquiétante avec le verbe « ébranler » et l'adverbe « dangereusement ». La mère rit d'un rire malade.

**6.** On relève cinq occurrences du mot « crabes » (l. 30-33), également repris par le pronom « Ils » (l. 33). La personnification « ils sont contre nous » devrait faire de ces tout petits crustacés (car, on apprend à la page suivante que ce sont, ironie du sort supplémentaire, des crabes nains !) les adjuvants d'une force tragique, mais ils demeurent, même regroupés par milliers, de tout petits crabes qu'un rien pourrait balayer. Le registre épique qui sous-tend l'entreprise grandiose de la mère de construire « un barrage contre le Pacifique » se dégonfle totalement par l'intervention dérisoire de ces crabes : la tentation tragique vire à la farce. Le trio mêle l'épique et le dérisoire, leurs répliques sont donc héroï-comiques : le face à face, l'antagonisme des crabes est porté par l'opposition « nous les » (l. 31), mais la trivialité du participe passé « bouffés » rabaisse cette possibilité d'héroïsation. Le procédé est le même avec la faute de langue de Suzanne « Même les crabes... qui s'y sont mis », (l. 32).

**7.** Le narrateur commente l'articulation paradoxale du tragique et du rire avec la double antithèse finale « c'était le grand malheur et la grande rigolade à la fois », « c'était la grande rigolade du grand malheur » (l. 37-38) qui forme donc également un chiasme, signe que le rire est au cœur du malheur. Le déterminant défini et l'adjectif « grand » confèrent un sens absolu et générique à l'expression : la destruction des barrages est à son tour dynamitée par le fou rire et en devient révélateur du rapport à la vie des personnages. Le labyrinthe du rire qui emprisonne M. Jo est à l'image du labyrinthe de la déveine, duquel on ne peut sortir. Bien évidemment, ce rire violent, énorme, démesuré est un rire de désespoir qui s'exprime dans l'agressivité du langage familial (« même les crabes nous les ont bouffés »), mais aussi dans le mépris face au contresens de M. Jo pour lequel le rire ne peut être que l'expression de la joie de vivre.

## Synthèse

8. D'abord limité aux trois membres de la famille, le rire s'étend peu à peu : « à son tour, Agosti pouffa de rire. Et le sourd glouglou qui s'élevait du côté de la caisse signifiait que le père Bart lui aussi s'en mêlait. » et « Agosti continua à se marrer ». Le rire dépasse le cercle familial pour s'élargir à tous ceux qui connaissent une misère semblable : il rend tangible la solidarité de tous les exclus de la richesse coloniale, si bien que M. Jo y est forcément extérieur, et ne le déchiffre même pas. On comprend alors que ce rire qui, au début, est un rire de libération et de plaisir, s'élève en pied de nez au destin, une manière de triompher de la misère en lui damant le pion : « c'était le grand malheur et la grande rigolade à la fois, ça dépendait des jours ». L'empathie du narrateur pour ses personnages devient perceptible dans le dernier paragraphe où la langue mime l'oralité et la syntaxe des personnages : « se marrer », (l. 34), « rigolade » (l. 37), « c'aurait pu » (l. 35). Si le fou rire est contagieux, la contamination de la langue du narrateur par ses personnages l'est tout autant.

## Lexique

On relèvera les expressions : *rire aux éclats, à gorge déployée, à en pleurer, aux larmes ; rire comme un bossu, comme une baleine ; rire à en faire pipi dans sa culotte ; rire dans sa barbe, sous cape ; rire jaune ; éclater de rire, se tordre de rire ; c'est à mourir, à crever de rire.*

## Recherche

On trouvera une étude de l'alliance du comique et du tragique, ainsi que des définitions et citations de Jarry et Ionesco sur le site suivant :

<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-farce-a-l-epreuve-du-tragique.html>

Et un article de Ramiro Martin Hernandez, « Le rire dans le théâtre de la dérision », étudiant Beckett et Ionesco via le lien suivant : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58544.pdf>

Vers le bac oral L'entretien

## Étudier l'évolution des personnages

### Une scène équivalente, deux ans plus tôt

On retrouve une scène tout à fait similaire, dans la deuxième partie du roman (p. 246-252), lors d'une analepse qui relate un événement vieux de deux ans : la visite de l'agent cadastral venu inspecter la concession et tourné en dérision par l'arrogance et les menaces de Joseph. Cette humiliation du petit homme se transforme, exactement comme lors de la scène avec M. Jo à la cantine de Ram, en un fou rire familial, qui, là encore, exclut le tiers et paraît inextinguible : « Ce n'était pas ça qui le préoccupait, mais seulement d'arrêter leurs rires, d'arrêter coûte que coûte cette dégringolade inattendue de toute son autorité dans leurs rires. » (p. 250). Menées par Joseph, Suzanne puis la mère entrent dans la danse, se moquent ouvertement de l'agent, l'insultent, et, lorsque Joseph lui tire dessus, participent de son « rire énorme ». Le narrateur présente cette scène comme « ce qui était déjà les premiers signes du printemps de Joseph, sa nouvelle importance ».

### Mais le trio se délite : d'abord, avec la nouvelle complicité des deux enfants contre la mère

Une scène du trio qui marque une nette évolution, c'est lorsque la mère questionne Suzanne afin d'élucider si, pour obtenir la bague, elle a couché avec M. Jo (p. 108-117). Elle refuse de la croire et la bat comme plâtre, jusqu'à ce que Joseph lui prouve que cela n'a aucune importance. La conversation se termine par un dialogue entre les deux enfants, également meurtris et n'aspirant qu'à quitter la plaine, mais reconnaissant combien la violence de la mère n'est qu'une conséquence de son malheur, et l'absolvant.

À partir de cette scène, la complicité n'est plus celle du trio, mais celle des deux enfants contre la mère : « Alors elle avait deviné leur complicité et s'était désespérée. Debout entre eux deux, défaite d'un seul coup, elle avait gueulé mais moins violemment que d'habitude, avec timidité. » (p. 119)

### Puis, avec l'émancipation progressive de Suzanne, après celle de Joseph, premiers signes du « printemps » de Suzanne, pour filer la même métaphore que le narrateur.

Les rares scènes où l'on peut encore parler d'une conversation familiale disent déjà l'émancipation des enfants : lorsqu'après le départ de M. Jo, ils s'imaginent riches et rien (p. 131), laissant encore

Joseph mener leur joie : « Joseph c'était le cinéma », le texte se termine cette fois-ci par une intervention de Suzanne, qui prend de plus en plus d'assurance, même si elle reste encore dans le « nous » et le « on » du trio : « On leur montrera tout ce qu'on a, mais nous, on leur donnera pas. »

**Enfin, après l'épisode dans la grande ville coloniale, Joseph revient physiquement mais a déjà quitté la plaine, signe avant-coureur du départ des deux enfants (p. 193-199)**

Joseph a rencontré Lina et ne revient que pour ramener sa mère et sa sœur dans la plaine. Il n'écoute plus les deux femmes, il est devenu inaccessible. « Suzanne et la mère le regardaient mais lui, il ne les voyait pas. On le devinait dans une solitude nouvelle d'où elles avaient définitivement perdu pouvoir de le tirer. » (p. 197). Signe évident que Joseph va quitter le bungalow, il vend le phonographe et, lors de la conversation qui s'ensuit, parle avec douceur à la mère (p. 208). Puis, il endosse son rôle de grand frère et parle à Suzanne enfin comme à une jeune femme capable de comprendre et de faire ses choix, il lui indique le chemin à suivre. D'abord, il la fait changer de regard sur la mère, lui lègue une sorte de devoir de mémoire : « Il faudra que tu te souviennes de ces histoires, de l'Éden, et que toujours tu fasses le contraire de ce qu'elle a fait. » Puis, en lui remettant la lettre que la mère voulait envoyer aux agents du cadastre, il se fait celui qui transmet le testament de la mère et oblige à porter le souvenir de sa vie brisée pour eux. Ainsi, Joseph n'aura-t-il quasiment plus parlé à la mère entre son retour au bungalow et son départ définitif, mais il aura préparé le départ de Suzanne et scellé sa rupture avec la plaine (p. 230).

**Texte Écho**

**Jules Vallès, *L'Enfant* (1881)** p. 71

1. La première mention des fesses fouettées du petit garçon se fait par le biais d'un pronom qui ne renvoie pourtant à aucun nom : « Mlle Balandreau m'y met du suif. » (l. 8). Puis, c'est le présentatif « ça me cuisait trop », et même les pronoms personnels sujet « je prenais l'air entre deux porte », et objet « elle m'a vu ». Enfin, l'expression attendue et fortement dramatisée arrive « mon derrière lui a fait pitié », reprise par les pronoms « le » (l. 15 et 16). Ainsi, le fessier meurtri est-il évoqué en focalisation interne par un petit enfant qui se confond, dans sa propre parole, avec cette partie de son anatomie, signe qu'il se réduit, dans son rapport à sa mère (la vraie, et celle de substitution, qui le soigne et le protège, Mlle Balandreau), à ce postérieur.

2. La scène décrite, à savoir la répétition systématique et sans raison, d'une fessée quotidienne d'un petit enfant par sa mère, doublée d'une maltraitance psychologique, puisque le garçonnet affirme, après sa mère, et sans pouvoir le remettre en question « Ma mère dit qu'il ne faut pas gêner les enfants, et elle me fouette tous les matins » aurait pu amener un registre pathétique. Or, Vallès opte plutôt pour une mise en scène comique, avec lever de pan et de rideau sur le derrière martyrisé de Jacques. Ainsi, avec la répétition initiale « je n'ai pas été dorloté, tapoté, baisoté : j'ai été beaucoup fouetté », c'est l'absence de « tétée » qui est ironiquement évoquée. Mais l'enfant n'est pas en reste : il parle de « sein ... mordu », et sait trouver une *maman de substitution*.

3. Le roman de Vallès apparaît, beaucoup plus nettement que celui de Duras, comme un roman autobiographique. Choix d'une narration à la première personne, parenté des initiales du personnage et de l'auteur (J.V.) : Vallès a fait le choix de l'ironie pour faire le portrait au vitriol de la tyrannie de parents et, dans la suite de l'œuvre, de professeurs. Duras, elle, gomme les références autobiographiques, si bien que le choix de ses personnages de rire de leur misère, n'est pas forcément celui qu'ont fait sa mère, ses frères, ni elle-même étant jeune. En revanche, Duras optera bien pour la même stratégie que Vallès, afin de critiquer le colonialisme : écrire d'une plume à l'ironie mordante (spéculation du père de M. Jo p. 51 ; portrait de M. Jo p. 52 ; la ville coloniale p. 139-142).



**→ Comment la métamorphose de Joseph confirme-t-elle l'éclatement du triangle familial?****Première lecture**

1. Deux couples s'opposent nettement dans le texte : la mère et Suzanne, dans le bungalow, déjà esseulées, et Lina et Joseph, dans la voiture, dans la nuit, déjà partis.

**Analyse du texte****La métamorphose de Joseph**

2. En remontant au bungalow pour dire au revoir à sa mère, Joseph s'est manifestement métamorphosé. D'abord, physiquement, puisqu'on nous de Suzanne qu'« Elle le reconnut à peine » (l. 14). Mais également moralement, car il change totalement sa manière de parler à sa mère (« Il lui parla doucement ») (l. 7) et de la regarder, d'après les antithèses : « Il s'arrêta devant la mère et la regarda. Il y avait un mois qu'il ne lui avait pas adressé la parole de lui-même, qu'il ne l'avait peut-être pas regardée vraiment. » ; « Il regardait la mère fixement » (l. 14). Suzanne ne le reconnaissant plus, sa mère ne lui parlant plus avec le même ton que d'habitude, comme le souligne la parallélisme « sans geindre, sans pleurer » (l. 9), il apparaît que Joseph est désormais étranger aux deux femmes.

3. Joseph, habituellement frustré et rude, comme étonné aux autres, laisse pour la première fois parler ses émotions qui prennent la forme de manifestations physiques, comme s'il devenait poreux : sueur et tire disent sa sensibilité nouvelle, « son visage ruisselait de sueur et le rire sortait de lui » (l. 17). Ce rire, surtout, est devenu incontrôlable, irrépressible : « sans manifestement pouvoir s'en empêcher alors que peut-être il n'aurait pas voulu rire » (l. 15). Duras réactive de façon hyperbolique la métaphore convenue du feu du désir avec le champ lexical de l'incendie et de la chaleur : « il aurait pu revenir d'un incendie », « ses yeux brillaient », « son visage ruisselait », « comme s'il brûlait ». Jusqu'alors éteint, Joseph passe du côté de la lumière vive, comme embrasé par la venue de Lina.

4. Une force supérieure semble présider à l'enlèvement de Joseph par Lina : il dit lui-même à sa mère le caractère impératif et irrépressible de son départ « je ne peux pas faire autrement » (l. 8). Les phares de la voiture éclairent « la direction de la ville » (l. 31) comme si Joseph ne pouvait se soustraire à cette nouvelle destinée. La dramatisation finale « Depuis trois ans, il attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à la mère. Elle était là. » exprime combien, comme dans les romans, l'amour est une puissance irrésistible, une destinée qui dépasse même ses acteurs.

**La dislocation du triangle familial**

5. Le jeu des regards et les répliques excluent Suzanne. En effet, les deux femmes sont assises, Joseph est debout. Il regarde sa mère (l. 5 et 14), la mère regarde son fils (l. 9), mais Suzanne, qui regarde Joseph (l. 13) n'est regardée par personne. La scène se passe entre la mère et son fils, Suzanne, témoin invisible et ignorée, en est évincée, exclusion qu'elle avait anticipée « pour dire quelques mots à la mère, peut-être pas à elle, mais à la mère, sûrement » (l. 3-4). De même, les répliques sont un échange exclusif entre la mère et le fils, Suzanne ne prend jamais la parole.

6. À l'inverse de son fils bouillant de vie, la mère ne bouge plus, pétrifiée : « un signe quelconque qu'elle ne pouvait pas faire » (l. 21). Sa voix change de nature : « Sa voix était nette mais éraillée, comme si tout à coup elle s'était mise à parler faux. » (l. 12). Elle se caractérise par un détachement nouveau vis-à-vis de celui qu'elle a tant aimé : aux dénégations suppliantes de Joseph qui jure qu'il reviendra (l. 19), elle oppose un impératif qui consacre la séparation « Pars, Joseph. » La mère a en effet compris le caractère fatal de son départ, le laisse partir, mieux, le presse, et le narrateur signale le caractère insolite de son attitude : « et pour une fois, sans geindre, sans pleurer ». Joseph ne pourra obtenir la bénédiction maternelle avant de partir (l. 20-21).

7. La lumière des phares de la voiture porte toute une symbolique. En effet, elle éclaire, « balayant le bungalow, le rac, les villages endormis » et l'emploi du verbe balayer repose sur une syllepse. Au sens propre, elle éclaire de manière circulaire, mais au sens figuré, elle fait le ménage, fait table rase de ce passé et éclaire l'avenir, en tous points opposé à cette plaine mortifère : « jusqu'à ce qu'une nouvelle piste surgisse, opposée à la première ». Elle indique un ailleurs, de manière quasi surnaturelle puisque c'est d'elle que jaillit la « nouvelle piste », qu'elle « surgi(t) », en « direction de la ville », ce lieu de tous les possibles.

## Synthèse

8. Le dénouement approche : Joseph est déjà parti et son au revoir à la mère est en réalité une scène d'adieu puisqu'il ne la reverra plus vivante. La mère l'a compris, qui semble se retirer de la vie, parlant faux et ne bougeant plus. Suzanne, elle, reste encore physiquement aux côtés de la mère, mais, elle accompagne en imagination Joseph comme en témoignent les conditionnels à valeur de futur dans le passé : « Joseph conduirait comme un fou jusqu'au premier hôtel où ils s'arrêteraient pour faire l'amour », (l. 29). Suzanne semble déjà dans la voiture aux côtés de Joseph et Lina, comme ce sera réellement le cas dans l'explicit.

## Lexique

On relève « Ricain » pour « Américain », « ttention » pour « attention », « net » pour « Internet ».

## Recherche TICE

On consultera les sites suivants :

[http://www.fabula.org/actualites/colloque-international-le-cinema-de-marguerite-duras-l-autre-scene-du-litteraire\\_48611.php](http://www.fabula.org/actualites/colloque-international-le-cinema-de-marguerite-duras-l-autre-scene-du-litteraire_48611.php)

<http://www.telerama.fr/cinema/marguerite-duras-des-films-pas-du-cinoche,110955.php>

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/duras/duras.htm>

### Vers le bac oral La lecture analytique

Le *topos* de la scène romanesque de l'enlèvement amoureux comme on en trouve dans les contes de fées, est ici réécrit de manière originale. Le lecteur retrouve des éléments connus de la convention littéraire et mesure avec surprise les écarts introduits par l'auteur par rapport à son modèle.

Le **carrosse** est devenu un objet de luxe du monde moderne, une 8 cylindres Delage. Comme un objet **magique** positif et étonnamment puissant (« on ne l'avait pas entendue tourner » (l. 27), elle est la source de la lumière, elle dispense « un immense jet de lumière » (l. 21) et donne le sentiment de faire exister ce qu'elle éclaire : « on aurait dit que c'était à partir d'eux (les phares) qu'elle jaillissait » (l. 22).

**Ce n'est pas le prince charmant**, homme d'expérience, qui, par sa venue, métamorphose la jeune ingénue, mais le jeune homme ici qui se métamorphose (on songe à Cendrillon, dont la métamorphose physique est telle qu'elle n'est pas reconnue par ses sœurs au bal) et est enlevé par une femme plus âgée, inversion que souligne la phrase « il attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à la mère » (l. 33).

Lorsque la lumière des phares passe sur Joseph, il est « **ébloui** », (l. 32), c'est-à-dire aveuglé, au sens propre, mais aussi, au sens figuré, frappé d'admiration, émerveillé par celle qui est venu le chercher. Nouvelle Aurore (la princesse de *La Belle au bois dormant*), il attendait « **depuis trois ans** », qu'on vienne le tirer d'un long sommeil, d'une hibernation, et cet éveil soudain le « raidit » (l. 32).

Comme dans les scènes d'amour romanesque, **l'amour est irrésistible**, est une destinée qui dépasse Joseph et Lina : c'est le sens de la déclaration de Joseph à la mère « je ne peux pas faire autrement », ou du lapidaire « Elle était là », comme si Lina était l'adjuvante d'une force supérieure.

On pourra reprendre les réponses précédemment développées sur **l'embrasement amoureux** (question 3), ainsi que la **représentation cinématographique et cinégénique** que se fait Suzanne de la relation avec son frère (cf. *infra*).

### Image Écho Howard Hawks, *Le Grand Sommeil* (1946) p. 73

1. Ce photogramme renvoie à un univers hyperboliquement cinégénique : les deux personnages, tous deux jeunes et beaux, très bien habillés, sont sur le point de s'embrasser, et la pose permet au spectateur d'admirer l'échange amoureux des regards avant que cette communion des sentiments se scelle par un baiser. La nuit qui les enveloppe permet de faire ressortir la beauté de leurs visages éclairés et rayonnants. La voiture, objet de luxe à cette époque tout comme le manteau de fourrure et la montre, les dérobe au monde comme s'ils étaient dans l'intimité d'une chambre.

2. Dans notre extrait, c'est le point de vue de Suzanne qui est privilégié, notamment à la première ligne « Ils devaient être là tous les deux, enlacés, dans le noir. » Elle se représente Lina et Joseph (auquel elle voue une admiration sans borne, mesurant les hommes qu'elle rencontre à l'aune de ce frère vénéré) à l'aide des images des films qu'elle a vus dans la grande ville : ils sont « enlacés » comme Bogart et Bacall, comme deux amoureux à Venise. Son fantasme d'une scène de baiser, comme sur le photogramme, ou d'une scène d'amour (l. 29-30), est guidé par un imaginaire proprement cinématographique : elle s'imagine son frère et Lina dans la nuit américaine, dans « l'obscurité féconde du cinéma » (p. 181).

## Extrait 4 La mort de la mère p. 74

→ En quoi la fin poignante de la mère est-elle aussi un nouveau départ ?

### Première lecture

1. La mère subit une ultime crise de convulsions, alors que Suzanne était avec Agosti, et ne reprendra plus connaissance.

### Analyse du texte

#### L'amour viscéral des deux enfants pour leur mère

2. On relève un chiasme antithétique « lassitude / jouissance // jouissance / lassitude », au sein duquel s'articule une répétition elle-même accentuée par une anaphore : « extraordinaire, inhumaine [...] non moins extraordinaire, non moins inhumaine ». L'antithèse rend la mère énigmatique et lui confère une part de grandeur, à la mesure des combats qu'elle a menés, tandis que le chiasme, figure de style de la symétrie et du miroir, suggère que la mère s'en va avec le secret de sa vie et de ses émotions.

3. Les deux enfants semblent vouloir recréer une fusion physique avec la mère : « Suzanne se blottit contre elle » (l. 13), si bien qu'Agosti doit « l'arrach(er) de force au lit de la mère » (l. 17) ; puis, c'est Joseph qui demeure « affalé sur le lit, sur le corps de la mère » (l. 28). Il a le comportement d'un petit enfant : « Elle ne l'avait jamais vu pleurer depuis qu'il était tout petit. » (l. 29), « Il l'appelait. Il l'embrassait. » (l. 33). Malgré les conflits et les cris que le roman a décrits, malgré la violente nécessité de s'arracher à la mère, l'amour des deux enfants est présenté comme viscéral.

4. Le registre pathétique domine à partir du deuxième paragraphe, malgré les mentions explicites de l'« ironie » (l. 8) et du « tragique » (l. 17). Le narrateur suscite la compassion du lecteur avec la description de l'apathie, de la prostration, de la douleur muette de Suzanne tout au long du deuxième paragraphe, qui s'opposent aux cris, aux larmes, aux regards, aux baisers de Joseph pour une morte au paragraphe 4. Chacun des enfants exprime l'immensité de son désespoir par deux attitudes contraires mais également bouleversantes : « pendant des heures, elle désira aussi mourir », (l. 14) ; « regardait la mère avec une tendresse terrifiante » (l. 31) (oxymore). L'amour de Suzanne pour son frère décuple la compassion du lecteur puisque c'est en focalisation interne que la douleur du fils est décrite (l. 29 à 33), et la jeune femme a beau être aux côtés de son amant, c'est seulement son frère qui réussit à la faire réagir (l. 22-23), parce qu'il est le seul à partager son immense désarroi et parce qu'elle le vénère.

#### Les marques d'un départ définitif

5. La mère arbore, sur son lit de mort, des expressions faciales qui constitueraient une sorte de bilan de sa vie. En effet, le narrateur précise que son visage « eut l'air de s'adresser au monde », comme si elle prenait le temps de prononcer un discours, de tirer une leçon de son existence, de ses luttes, et donnait un apophtegme à méditer, sorte d'*ultima verba* silencieuses... Le narrateur, à moins que ce ne soit Suzanne au discours indirect libre, lit d'abord dans cette expression un possible message final de la mère, rendu à la première personne du singulier « Je les ai eus. Tous. » (l. 8-9), signe que sa mort la dérobe au pouvoir des agents coloniaux. Puis, c'est une seconde leçon que l'on croit pouvoir tirer de ses traits, celle d'une prise de conscience que la « dérision » est probablement la seule attitude rétrospective à adopter : l'antithèse « du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes

ses folies » rappelle l'acharnement de la mère à combattre misère et déveine, les barrages n'étant que le paradigme de cette inépuisable énergie souvent vaine et stérile. Le titre du roman suit cette même logique antithétique, également grandiose et dérisoire.

6. La description terriblement émouvante de la réaction de Suzanne (l. 13 à 17) dit la violence de l'amour filial, l'insurmontable peine et, plus généralement, le caractère impensable de la mort pour une fille qui prend conscience que le ventre qui l'a portée est mort, ce que soulignent l'assonance en [A] et les allitérations en liquides et dentales « Elle le désira ardemment ». Pourtant, Suzanne est une femme désormais, comme le rappelle l'expression « ni le souvenir si proche du plaisir qu'elle avait pris avec » Agosti (l. 15), et cette réaction constitue la dernière étape de son évolution : « retourner une dernière fois à l'intempérance désordonnée et tragique de l'enfance. » Symboliquement, Agosti tire Suzanne du lit maternel pour se coucher à ses côtés, mais il l'emporte dans le lit de Joseph, dont on sait qu'il constitue le modèle masculin absolu pour Suzanne : aussi sa déclaration d'amour ne reçoit-elle pas de réponse. Joseph également, bien qu'il soit parti depuis plusieurs semaines, bien qu'il ait déjà consommé sa rupture avec la mère, redevient pour un moment « tout petit » (l. 30) et inconsolable devant « la bouche fermée » et « l'ombre violette » des yeux de la mère.

7. Pourtant, le départ définitif des enfants est imminent. Joseph est venu dans la voiture de Lina, qui ne l'a pas laissé revenir seul, qui l'accompagne et même « le suivait » (l. 24), signe de son profond attachement pour le jeune homme : elle ne repartira pas sans lui. Agosti sait très bien que la mort de la mère sonne le glas du départ de Suzanne : « il ne la laisserait pas partir avec Joseph », (l. 20), aussi doit-il essayer de la convaincre de rester en lui avouant ses sentiments (l. 21) et il prend un rôle paternel ou fraternel « Il l'avait tenue dans ses bras jusqu'à ce qu'elle s'endorme » (l. 19). Mais Suzanne court au devant de Joseph et l'accompagne sur le lit de mort de leur mère : c'est avec lui qu'elle veut partir, c'est lui qu'elle veut suivre et aucun Agosti au monde ne pourra la faire rester dans la plaine.

## Synthèse

8. Les deux adolescents sortent définitivement de l'enfance avec la mort de leur mère. Le triangle familial déjà disloqué avec le départ de Joseph disparaît avec la mort de la mère et les irrptions de Lina et, pour une moindre part, d'Agosti. Deux couples se substituent donc au trio fusionnel, à moins que ce ne soit cette fois un triangle composé de Joseph au sommet et Lina et Suzanne à la base qui ne se forme, excluant Agosti. Plus rien ne retient les enfants dans la plaine, pas même l'amour d'Agosti pour Suzanne. Ils sont désormais libres de partir définitivement.

## Lexique

On relève « inerte » (l. 1 et « inhumaine » (l. 4 et 5. Le préfixe négatif IN- indique la négation, l'absence ou le contraire de quelque chose. Il est très productif en français en combinaison avec des adjectifs et des participes ainsi qu'avec des adjectifs en *-able* où il marque l'impossibilité (*indéchirable*, *indémaillable*). Cette combinaison, pratiquement sans limites, admet des mots de formation très libre (ex : Proust, *incueillissable*, 1920).

« inerte » se dit de quelqu'un ou de quelque chose qui n'agit pas ; on note de façon plus prégnante l'usage du préfixe privatif dans « inhumaine », pour ce qui ne relève pas de l'espèce humaine, voire est considéré comme monstrueux.

## Recherche CDI

Stendhal, *La Vie d'Henry Brulard*, chapitre IV, rédigé vers 1835, « Là véritablement a commencé ma vie morale, je devais avoir six ans et demi. »

Proust, *Sodome et Gomorrhe*, 1921, la mort de la grand-mère « Bouleversement de toute ma personne »

Albert Camus, *L'Étranger*, 1942

Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, 1954

Roman Gary, *La Promesse de l'aube*, 1960

Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, 1964

Charles Juliet, *Lambeaux*, 1995

Ouverture : poème de Hugo, « L'enfance », *Les Contemplations*, 1854 « L'enfant chantait ; la mère au lit, exténuée / Agonisait... »

Vers le bac oral **L'entretien**

### Repérer les effets d'annonce d'un événement dans le roman

- Lorsqu'elle est livrée à elle-même dans la grande ville coloniale parce que la mère court les diamantaires et que Joseph préfère la compagnie des femmes, Suzanne rumine son amertume. C'est en focalisation interne que le narrateur rend compte de ses pensées à la toute fin du quatrième chapitre de la deuxième partie (p. 159) : « Bientôt c'en serait fini de Joseph, il s'en irait. C'était un peu l'agonie de Joseph qui irait se perdre dans le commun, dans la monstrueuse vulgarité de l'amour. Plus de Joseph. Il avait beau dire, il ne se chargerait plus de la mère bien longtemps et déjà il préparait son assassinat. C'était un menteur. »

- À la fin du chapitre suivant, c'est le départ de Suzanne qui est annoncé (p. 166) : « Déjà à force de voir tant de films, tant de gens s'aimer, tant de départs, tant d'enlacements, tant d'embrassements définitifs, tant de solutions, tant et tant, tant de prédestinations, tant de délaissements cruels, certes, mais inévitables, fatals, déjà ce que Suzanne aurait voulu c'était quitter la mère. »

- Après le départ de la grande ville coloniale, lorsqu'ils sont dans la B. 12, la mère pense, en regardant son fils, absent, lointain, « C'est si je meurs seulement qu'il me regardera » (p. 197). Lorsqu'il part vendre le phonographe, Joseph emploie une expression ambiguë (p. 207) :

« – Je vais liquider le phono.

La mère ne lui répondit pas mais elle le regarda avec des yeux épouvantés. S'il consentait à vendre le phonographe, c'était qu'il pouvait s'en passer, que son départ approchait irrémédiablement. »

- Avant de partir, Joseph entame de longues discussions avec Suzanne au sujet de Lina et de la mère. La métaphore de l'assassinat est alors nettement nuancée par l'amour du fils pour sa mère : « Il ne croyait plus qu'elle pourrait vivre encore très longtemps mais contrairement à autrefois il croyait que ça n'avait plus beaucoup d'importance. Lorsque quelqu'un avait tellement envie de mourir on ne devait pas l'en empêcher. Tant qu'il saurait la mère vivante il ne pourrait d'ailleurs rien faire de bon dans la vie, rien entreprendre. » (p. 227-228).

« C'était tellement intenable de se rappeler ces choses sur elle, qu'il était préférable pour lui et pour Suzanne, que la mère meure : « Il faudra que tu te souviennes de ces histoires, de l'Éden, et que toujours tu fasses le contraire de ce qu'elle a fait. » Pourtant, il l'aimait. Il croyait même, disait-il, qu'il n'aimerait jamais aucune femme comme il l'aimait. Qu'aucune femme ne le lui ferait oublier. « Mais vivre avec elle, non, ce n'était pas possible. » (p. 229).

- Enfin, lorsque Lina vient chercher Joseph et qu'il part avec elle, la mère manque de mourir.

« C'est seulement lorsqu'elle fut couchée que la mère commença à pleurer, comme jamais encore elle n'avait pleuré, comme si elle découvrait enfin, et pour de vrai, la douleur.

- Tu vas voir, criait-elle, tu vas voir que ce ne sera pas suffisant encore. Ce qu'il aurait fallu, c'est qu'il me fiche un coup de chevrotine avant de partir, puisqu'il sait si bien le faire...

Dans la nuit la mère eut une crise dont elle faillit mourir. Mais cela non plus ne fut pas suffisant. » (p. 245)

### Image Écho **Greuze, *Le Fils puni* (1778)** p. 75

1. On peut parler d'un tableau moralisateur, à visée édifiante, d'abord du fait du titre choisi par le peintre. En effet, malgré les reproches terribles adressés avant de mourir par le père à son enfant, la posture du fils dénote son repentir, et la mère le prend à témoin du malheur irréparable qui est survenu et duquel elle le tient pour responsable. Le désespoir de tous les personnages qui les entoure est souligné par l'éclairage, centré sur les visages. Les attitudes, par leur théâtralité, contribuent à élever la scène intime au rang d'événement tragique.

2. Malgré la dimension moralisatrice du tableau de Greuze, le repentir et les sanglots du fils puni soulignent combien l'incompréhension, le manque de communication entre les membres d'une même famille et qui pourtant s'aimaient, peuvent susciter de désespoir. Dans le texte de Duras, la

dimension moralisatrice est absente. À aucun moment l'auteur ne cherche à donner une visée didactique à l'extrait : la mort de la mère est un événement attendu et si les enfants n'étaient pas physiquement présents à l'heure fatidique, ils ne l'ont pas abandonnée. D'ailleurs, leurs réactions viscérales rappellent leur amour de leur mère, et le fait que Joseph ait gardé la lettre de la mère et qu'il l'ait fait lire à Suzanne dit qu'ils ne l'oublieront jamais.

## **Documents complémentaires** Les conflits familiaux, un ressort romanesque p. 76-77

→ Comment la tension au sein du cercle familial s'exprime-t-elle ?

### **En quoi Julien apparaît-il comme un intrus au sein même de sa famille ?**

La présentation de Julien dans le premier paragraphe l'oppose à ses frères et à son père : sur le plan physique, d'abord, « sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés », ensuite, sur le plan moral : Julien est absorbé par sa lecture, ressentie comme une « manie » par le père, « qui ne savait pas lire lui-même ». La violence qu'il subit à travers les deux coups portés par le père, les insultes qu'il essuie (« paresseux », « animal ») s'opposent au sentimentalisme que l'on pressent lorsque le narrateur précise « Il avait les larmes aux yeux, moins à cause de la douleur physique, que pour la perte de son livre qu'il adorait. » Au sein d'une famille brutale, le raffinement cultivé de Julien forme un contraste saisissant : père et fils ne semblent liés que par le mépris voire la haine.

### **Comment le désespoir du personnage se transforme-t-il en haine pour sa cousine ?**

La vie de déboires et de frustrations de la cousine Bette l'amène à ruminer une profonde jalousie envers sa cousine Adeline, qui se transforme en haine lorsqu'elle apprend de la bouche de Valérie Marneffe que son protégé Wenceslas va lui échapper et épouser la fille d'Adeline. Elle entame alors le récit de sa vie, bâti sur un réseau d'antithèses qui construit le destin parallèle des deux cousines, l'une rayonnant tandis que la seconde subit les pires humiliations (« coups / caresses », « souillon / dame », « cour / village »). Cette présentation de soi a valeur de violent réquisitoire contre sa cousine, unique antagoniste identifiée au sein de cette famille ennemie qui n'est mentionnée que par les pronoms vagues « on » (l. 5) et « ils » (l. 13). L'expression de sa haine culmine dans les adresses finales dramatisées par les répétitions, les exclamatives et les points de suspension : « Adeline ! Adeline ! je te verrai dans la boue et plus bas que moi !... ».

### **Les voix d'Alain, de Gisèle et de la mère de Gisèle s'entremêlent. Distinguez-les : comment le lecteur parvient-il à les identifier ?**

On distingue les phrases prononcées à voix haute par les personnages et retranscrites (pour la plupart) entre guillemets, des phrases qui sont pensées : au sujet de ces monologues intérieurs, qui ne sont pas clairement identifiés, le lecteur ne peut déduire qu'après coup quel personnage les a produits. Nathalie Sarraute s'intéresse à la sous-conversation, c'est-à-dire à ce qui précède la conversation et ce qui en cause les perturbations.

Le deuxième paragraphe revient à la voix d'Alain comme en témoigne l'animosité du propos à l'égard de la belle-mère, à l'exception des deux phrases qui ont été prononcées par la mère de Gisèle « Vous aimez les carottes râpées, Alain. Alain m'a dit qu'il aimait les carottes râpées. » Les deux paragraphes suivants reviennent à la voix de Gisèle : on note l'agacement de l'épouse envers le mari jugé trop distrait alors que la mère est vue comme une sainte martyrisée et élevée au rang d'héroïne avec l'emploi du substantif « destin » (l. 36).

### **Observez ce que la posture des personnages ainsi que leur expression traduisent de leurs relations.**

#### **Dialogue qui précède le photogramme**

LA MÈRE. – Te voilà, toi, ça fait trois jours et trois nuits qu'on te cherche partout.

JOSEPH. – J'étais avec Agosti, pas la peine d'en faire une maladie.

LA MÈRE. – Cette nuit les barrages ont cédé, la mer a envahi les rizières, le riz est noyé.

JOSEPH. – Un jour, je ficheraï le camp d'ici.

SUZANNE. – Moi aussi.

LA MÈRE. – Au moins quand vous serez partis tous les deux, je serai libre de mourir en paix.

JOSEPH. – Arrête, tu dis n'importe quoi!

LA MÈRE. – La quinine, ne l'oubliez pas.

JOSEPH. – Tu ne manges pas?

La mère. – J'ai pas faim. Mais mange toi, à ton âge, tu en as besoin.

SUZANNE. – Et moi, tu t'inquiètes pas si je mange ou pas?

LA MÈRE. – Deux cents francs pour cette bête à moitié crevée. Je t'avais dit de ne pas l'acheter, il est fatigué de vivre, cet animal, il est comme moi, c'est facile à voir. Laissez-le crever en paix.

SUZANNE. – Si tu fous le camp, t'auras raison.

JOSEPH. – Toi, je te demande pas ton avis.

SUZANNE. – Et moi je te le donne.

### Commentaire du photogramme

Tandis que les deux enfants dînent, la mère écrit : probablement une énième lettre à l'agent du cadastre, à moins que ce ne soient ses « comptes de cinglée ». Elle ne regarde pas ses enfants, ne mange pas avec eux : elle est constamment engagée dans sa lutte vaine contre la prévarication. Dos courbé, tête dans l'assiette, Suzanne, contrairement à la mère et Joseph qui arborent des vêtements clairs, porte des couleurs sombres qui l'associent au décor : elle est encore pleinement sous la coupe de la mère et du frère, comme en témoignent ses interventions qui n'obtiennent aucune réponse, ou alors une réplique cinglante. Le ras le bol de Joseph se note au fait qu'il mange énergiquement, refusant de regarder la mère ou Suzanne. Aucun ne se tient droit : la plaine, la déveine, tout leur pèse sur les épaules.

### À partir de ces extraits, expliquez pourquoi le conflit familial peut alimenter l'intrigue romanesque.

Dans la lignée du mot d'André Gide tiré des *Nourritures terrestres*, « Famille, je vous hais », le corpus souligne les tensions au sein du noyau familial : la nécessité de partir, de quitter ce milieu hostile pour Julien, ou envoûtant au point d'en devenir mortifère pour Suzanne et Joseph, constituera la trame des romans d'éducation que sont *Le Rouge et le Noir* et *Un barrage contre le Pacifique*. La haine de Lisbeth pour Adeline donnera lieu à un projet de vengeance terrible ourdi par la cousine méprisée : la machination sera déjouée de peu. Sarraute, suggère, avec la sous-conversation que la conversation constitue un véritable champ de bataille au quotidien, faisant voler en éclats toute forme de civilité. Ainsi, les intrigues de ces romans reposent-elles entièrement sur les tensions au sein de la famille.

## Étude d'ensemble de l'œuvre **Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (1950)** p. 78

### Lire et analyser l'œuvre

#### La mère, une figure de folle magnifiée

1. La mère dit d'elle-même qu'elle est folle et qu'elle tient ses « comptes de cinglée ». Le ressassement des éternels mêmes sujets prouve son caractère obsessionnel : ériger des barrages contre le Pacifique, essayer de vendre le diamant de M. Jo en courant tous les diamantaires de la grande ville coloniale, y retrouver M. Jo, marier Suzanne, écrire aux agents du cadastre... Lunatique, elle peut battre Suzanne en la traitant de « putain » alors que c'est elle qui la pousse à séduire M. Jo comme un appât. Elle alterne les phases d'euphorie, par exemple lorsqu'elle est capable d'ameuter toute la plaine pour construire les barrages, et d'apathie complète, lorsque Joseph part, d'abord à l'Hôtel central, puis à la fin du roman.

2. Pourtant, cette folie marque aussi une ténacité et un refus de la misère sous quelque forme que ce soit. La sienne, bien sûr, mais aussi celle qui condamne les enfants de la plaine à mourir. Elle se bat et le titre du roman, par ses accents épiques, lui confère un héroïsme certain. L'épisode du gruu (p. 94-95) symbolise la frénésie de la mère de faire pousser quelque chose de la terre, et le narrateur rapproche ce besoin de celui de s'occuper des enfants indigènes, décrit p. 98-99. Loin d'accepter la fatalité, elle lutte et rappelle les vers du Cyrano de Rostand : « Je sais bien qu'à la fin vous me mettez à bas ; / N'importe : je me bats ! je me bats ! je me bats ! ». Parce qu'elle écrit encore et toujours aux agents du cadastre, le lecteur comprend que leur indifférence cruelle lui demeure incompréhensible : « Je ne m'y habituerai jamais, à votre ignominie ». C'est pourquoi elle ne peut s'empêcher de reformuler sa requête. Même désespérée, la mère se relève et reprend sa lutte, dérisoire et sublime.

3. Dès la *captatio benevolentiae*, la lettre oscille entre réquisitoire et accents profondément pathétiques, et ce ton sera constant, la violence et la haine l'emportant finalement. Toute la lettre peut se lire comme le testament de la mère, puisque Joseph la lit, à sa demande, mais ne l'envoie pas, et la fait lire à Suzanne en lui intimant de ne jamais l'oublier. Les accusations sont claires : la mère ressasse « l'ignominie » des agents du cadastre (le mot revient une dizaine de fois, véritable *leit motif* de la lettre), fait des concessionnaires leurs « victimes », dénonce la prévarication dans toute la hiérarchie de l'administration coloniale. Mais elle dépeint aussi ses illusions, sa naïveté, et tente de susciter la compassion : « Cet argent, je vous l'ai porté un matin, il y a sept ans, dans une enveloppe, je vous l'ai porté pieusement. » Puis, elle opte pour le chantage et la menace en expliquant qu'elle a prévenu les indigènes contre l'administration et qu'ils se révolteront et les tueront. C'est alors tout le système colonial qu'elle fustige, affirmant que la mort d'un enfant réjouit l'administration, puisque rien n'est fait pour tenter de les sauver. Une fois cette accusation ultime posée, la mère ne fera que reprendre les mêmes idées, employant même le ton de la confiance en parlant de son fils, de sa détresse. Et le lecteur devient, comme Joseph et Suzanne qui sont les premiers lecteurs, dépositaire du malheur de la mère, gardien de sa mémoire et des accents de sa révolte.

### Un récit d'apprentissage

4. Le narrateur rapporte au discours indirect libre le portrait que Carmen brosse de la mère p. 152, l'assimilant par l'emploi d'une métaphore filée à une sirène aux pouvoirs pernicious et mortels : « Carmen connaissait bien la mère, l'histoire des barrages, l'histoire de la concession, etc. Elle la faisait penser à un *monstre dévastateur*. Elle avait saccagé la paix de centaines de paysans de la plaine. Elle avait voulu même venir à bout du Pacifique. Il fallait que Joseph et Suzanne fassent attention à elle. Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un *monstre au charme puissant* et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser *dévoré* à leur tour par elle. »

5. Suzanne et Joseph n'attendent qu'une chose : partir, quitter la plaine et la mère. Depuis le premier chapitre, Suzanne espère qu'une voiture s'arrête devant le bungalow et l'emène (p. 19-20). Au dernier chapitre, le narrateur note l'évolution du personnage avec le constat sous forme d'hypallage : « Suzanne désapprît enfin *l'attente imbécile* des autos des chasseurs, les rêves vides. » (p. 283). Joseph part à la chasse pour tromper son ennui, écoute ses « vieux disques dont *Ramona* était le plus précieux » (p. 72) : « ils entendaient leur jeunesse frapper à leurs tempes comme un oiseau enfermé. [...] Lorsqu'ils partiraient, ce serait cet air-là, pensait Suzanne, qu'ils siffleraient. C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience. Ce qu'ils attendaient, c'était de rejoindre cet air né du vertige des villes pour lequel il était fait, où il se chantait, des villes croulantes, fabuleuses, pleines d'amour. Il donnait à Joseph l'envie d'une femme de la ville si radicalement différente... » (p. 73).

6. Différents personnages participent de l'éducation des adolescents. Pour Joseph, plus âgé que Suzanne, ce sont les femmes qui le font évoluer et qui l'amènent à quitter la mère. Carmen est une des initiatrices et Lina sera la plus déterminante. En ce qui concerne Suzanne, elle découvre son pouvoir de séduction dans le désir de M. Jo, mais c'est aussi Joseph qui le lui confirme en affirmant qu'elle pourra séduire qui elle veut. Carmen, dans la grande ville, l'initie sans s'encombrer de morale. Enfin, Agosti, en tant que premier amant tient sa place.

### Une critique virulente du colonialisme

7. Cet extrait se trouve p. 51-52. L'ironie repose sur l'emploi apparent du ton de l'éloge (« M. Jo était le fils unique d'un très riche spéculateur dont la fortune était un *modèle* de fortune coloniale ») alors



que le narrateur critique l'enrichissement illégitime et profondément révoltant du père de M. Jo qui profite de la naïveté de ses victimes (« improvisés planteurs », « sans compétence », « parmi les plus inexpérimentés ») et ne fait preuve d'aucun état d'âme (savoir que de la construction de compartiments entraîne des épidémies ne l'arrête pas). L'ironie s'appuie également sur la citation puisque les guillemets soulignent la prise de distance du narrateur avec l'énoncé : « compartiments pour indigènes ». La distance ironique se retrouve dans l'emploi du ton du constat : « L'expérience démontra d'ailleurs qu'ils se prêtaient très bien à la propagation de la peste et du choléra ». Enfin, l'ironie repose sur l'antithèse « M. Jo était l'enfant dérisoirement *malhabile* de cet homme *inventif*. [...] On croit couvrir un petit aigle et il vous sort de dessous le bureau un *serin*. » Duras, dans son roman, ne dénonce que très rarement de façon frontale les exactions perpétrées par les riches colons dans les colonies : elle préfère le détour de l'ironie, également perceptible dans la description de la ville coloniale en début de seconde partie (« Le blanc est en effet extrêmement salissant » p. 139).

**8.** Si Marguerite Duras a toujours rejeté la critique idéologique autonome, ce qu'elle appelle « être déclarative », en revanche, son roman dénonce au sein même de la structure romanesque la corruption de l'administration, la misère effroyable des indigènes notamment à travers le foule innombrable des enfants morts de faim (p. 28-29), ou à travers la vie du caporal (p. 200-204). Elle n'oppose pas les Blancs aux indigènes, mais les indigènes et les colons pauvres aux colons riches, comme M. Jo ou Lina et son mari, dont la richesse, en comparaison de la misère qui les entoure semble insultante.

**9.** La prostitution est clairement évoquée dans le roman lorsque le narrateur, en décrivant la scène où Suzanne accepte de se mettre nue devant M. Jo, écrit « C'est ainsi que [...] le monde la *prostituua*. » (p. 64). Au contraire, la mère, après ses années de labeur à l'Éden-Cinéma, est décrite comme sortant « de ce tunnel de dix ans, comme elle y était entrée, *intacte*, solitaire, vierge de tout familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n'avait pas cessé de l'entourer » (p. 23). Si la prostitution dans la grande ville est rapidement évoquée, elle ne suscite aucune critique de la part de l'auteur. C'est bien évidemment la prostitution des agents du cadastre, prêts à se vendre aux plus offrants, la concussion, la prévarication, qui porte toute la charge polémique.

Vers le bac écrit **Invention**

### Extrait de corrigé rédigé

Me voici devant le tribunal des Blancs, couleur d'immunité et d'innocence. Pourtant, si c'est moi qui me trouve en ce jour sur le banc des accusés, c'est bien que la justice des Blancs n'est qu'une mascarade. Je ne renie pas mon crime, bien au contraire. Je le clame à la face de ces Blancs qui, non contents de nous avoir volé nos terres, se permettent de nous juger. Oui, j'ai tué les agents du cadastre parce que nous n'avons pas voulu les soudoyer, parce que nous n'avons pas accepté de leur payer une terre qui n'a jamais cessé de nous appartenir. J'ai assassiné des hommes qui gisent maintenant dans la même boue que celle qui engloutit nos enfants, qui couchent maintenant au fond des racs avec leurs poches alourdies d'or, qui partagent maintenant le même tombeau que les bagnards qui ont construit les routes des Blancs.

Vers le bac écrit **Commentaire**

### Plan proposé

#### Introduction

Marguerite Duras a passé son enfance au début du xx<sup>e</sup> siècle en Indochine, protectorat sous autorité française. Pour sortir de la pauvreté, sa mère institutrice a acheté une concession dans la région de Kampot au prix de toutes ses économies. C'est dans ce cadre et ce contexte historique que Duras, auteur, dramaturge, scénariste et cinéaste, situe l'histoire de son troisième roman, *Un Barrage contre le Pacifique*, publié en 1950. La première partie du roman a pour cadre la plaine où, depuis six ans, la mère s'épuise à cultiver des terres régulièrement envahies par la mer. C'est ce lieu à valeur symbolique de la plaine et l'ambiance mortifère qui s'en dégage, que l'incipit pose d'emblée, avec le récit de l'achat et de la mort quasi immédiate du cheval. Il s'agira de savoir si cet incipit remplit ses fonctions de présentation du roman. Nous montrerons d'abord que cette première page semble

lacunaire, pour mieux souligner qu'elle fait bien entrer le lecteur dans l'univers spécifique du roman, et notamment dans une voix, une langue typiques de son auteur.

### I/ Un incipit lacunaire

1. La présentation des personnages
2. Le cadre spatio-temporel
3. Le début d'une intrigue ?

### II/ Une entrée dans l'œuvre: les principaux thèmes du roman

1. L'échec et l'ambiance mortifère
2. Le découragement, l'ennui et l'exclusion
3. Et cependant, une constante volonté d'agir

### III/ Une entrée dans l'écriture de Duras

1. Un registre courant
2. Une écriture du ressassement
3. Une poésie mythique

### Conclusion

Marguerite Duras donne l'illusion au lecteur que cette description dévoile un état permanent du trio dans la plaine, alors qu'au contraire, l'épisode narré nous fait entrer dans la nouveauté. Le roman confirmera cette nouveauté dans l'intrigue, puisque le roman se ramasse sur quelques mois et la mort du cheval constitue l'élément déclencheur qui aboutira à la rencontre avec M. Jo, donc au départ pour la ville pour vendre le diamant de M. Jo et on en arrive alors effectivement à l'émancipation des deux enfants par rapport à leur mère et en filigrane à la rébellion du peuple indigène vis-à-vis du colonisateur.

Corpus B  
Écrit

## L'argent dans le roman des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

p. 79-83

La séquence 1 étudie l'évolution des rapports au sein de la famille dans le roman de Duras et les textes complémentaires permettent d'affiner en quoi le conflit familial constitue un ressort romanesque. Le corpus destiné à une évaluation écrite se détache partiellement de la sphère familiale et envisage le rapport d'un personnage inexpérimenté à l'argent. Par rapport au personnage de Suzanne, déjà abordé dans la séquence 1, quelles seront les réactions des deux autres personnages féminins confrontés à la vénalité ?

### Piste pour composer un autre corpus autour du corpus pour l'écrit

#### Portraits de la condition féminine

- Balzac, p. 79 ;
- Zola, p. 80 ;
- Simone de Beauvoir, p. 336 ;
- Annie Ernaux, p. 343.

### Analyse d'image Victor Jean Desmeures,

**Le Tour du monde en un jour (1931)** p. 84

#### Premier regard

1. Verticale, l'affiche présente un visuel simple, quatre personnages associés à des parties du monde (l'Afrique du nord, l'Amérique, l'Afrique noire et l'Asie) en quatre couleurs, disposés en losange sur un fond bleu. Le visuel est complété par du texte en haut et en bas en grosses majuscules claires.

Des marges imprimées qui font le tour de l'image annoncent et miment ce tour du monde. Par sa composition équilibrée et ses couleurs vives contrastées, c'est une publicité efficace.

## Analyse de l'image

### L'humanité en quatre couleurs

2. Sont représentés un Asiatique, un Noir, un Nord-africain, et un Indien. Le personnage asiatique porte la robe des « lettrés » chinois, que seuls les initiés reconnaîtront. Par contre, tous portent des éléments stéréotypés : un chapeau pointu pour le personnage asiatique qui représente l'Indochine, un turban et une grosse moustache pour le personnage nord-africain (placé en haut, dans une hiérarchie colonialiste car sa peau est plus blanche que celles des autres). La nudité de l'Indien et le Noir vise à les associer à des hommes primitifs, de même que leurs colliers (griffes d'ours pour l'un, or pour l'autre). Ces figures reprennent les stéréotypes racistes : un Asiatique dont la robe de lettré indique une civilisation raffinée et instruite, un Nord-Africain dont le visage en partie dissimulé connote la sournoiserie, l'absence de vêtement de l'Indien et du Noir pour souligner leur aspect primitif.

3. Derrière les quatre personnages, se trouvent deux pavillons / monuments : le temple d'Angkor Vat, et un minaret. Ces deux éléments architecturaux correspondent à deux des personnages représentés : l'Asiatique en bas du losange pour Angkor Vat (au Cambodge) et le Nord-africain en haut pour le minaret.

4. Le minaret est surmonté du drapeau tricolore : la France protège et administre un Maghreb français (l'Algérie est un département, la Tunisie et le Maroc sont des protectorats).

### Le langage de l'affiche

5. Les quatre bustes sont au premier plan, serrés dans un losange en profondeur. Leurs regards sont hors-champ. Le losange est une figure qui s'intègre bien à la verticalité de l'image dont il remplit les deux-tiers.

6. Deux des personnages se distinguent par le noir et le blanc (l'Asiatique et le Nord-africain, en bas et en haut du losange) ; les deux autres sont plus sombres. Ce sont les contrastes qui donnent du relief. Les couleurs sont posées en aplats pour l'essentiel, sans modelé véritable sinon pour le visage du personnage noir pour laisser percevoir ses traits. Cependant la lumière vient de gauche et dessine des ombres sur la droite des visages. La couleur prédomine donc sur le dessin comme souvent dans l'esthétique de l'affiche du style Art Déco de ces années 1930.

7. La même typographie, large, majuscule, grasse, indique « Exposition coloniale internationale » et, sur le vêtement de l'Indochinois, « Paris 1931 ». Sur les bords un slogan est répété dans deux sens de lecture, de bas en haut à gauche, de haut en bas à droite, en gris, de même typographie que les autres « Le tour du monde en un jour ». Si avec Jules Verne il fallait 80 jours pour faire le tour du monde (le roman est paru en 1872), ici un jour suffira. L'allusion au roman laisse penser qu'une journée à l'exposition coloniale promet des découvertes et des plaisirs dignes d'une aventure romanesque.

## Synthèse

8. L'Exposition coloniale internationale a pour but de célébrer les vertus du commerce colonial. Le Ministre des Colonies, Paul Reynaud, a déclaré : « Le but essentiel de l'Exposition est de donner aux Français conscience de leur Empire ». Pour cela, il faut des affiches persuasives afin d'assurer sa fréquentation. Elles contiennent des messages de propagande colonialiste, sur le pittoresque de l'exotisme. Il s'agit de ne pas dire que le colonialisme domine des peuples sans leur consentement, par la force et l'exploitation, mais d'affirmer la supériorité « raciale » prétendue des colonisateurs. Pour protester contre cette vision, les surréalistes organisent la même année, en 1931, une exposition intitulée « la vérité sur les colonies ». Leur affiche reprend les personnages qu'on trouve sur l'affiche de l'Exposition coloniale, mais elle les met en scène de manière radicalement différente pour souligner l'exploitation des peuples colonisés.

## Pour approfondir, on se rendra sur les sites suivants :

### À propos de l'exposition coloniale de 1931 à Vincennes

<http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais/lhistoire-du-palais/lexposition-coloniale-de-1931>

### À propos de l'affiche de l'Exposition

<https://www.histoire-image.org/etudes/tour-monde-jour-exposition-coloniale>

## Réécritures Le topos de la mère misérable à l'enfant p. 86-87

### Lectures croisées

#### La réécriture d'un même motif

1. Dans les deux extraits, une mère misérable et indigène confie sa toute petite fille à une mère blanche pour qu'elle s'en occupe à sa place. L'enfant, malade, accuse un important retard de croissance et sa mère sait qu'elle est condamnée. Dans le premier texte, la mère blanche « qui s'y connaissait », qui a une expérience longue de la misère de la plaine, sait d'avance que le bébé est condamné et l'accompagne jusqu'à sa mort trois mois plus tard. Dans le second texte, la dame prend conscience sous les yeux de la mendiante de cette injustice révoltante et accepte de garder l'enfant.

2.	<i>Un Barrage</i>	<i>Le Vice-Consul</i>
Désignation des personnages	La mère ; Joseph ; Suzanne « la petite fille » (l. 10) La mère de l'enfant a déjà donné sa fille	La dame ; les trois « petits Blancs » (l. 10) ; la mendiante, « jeune fille » (l. 2) « l'enfant » (l. 1)
Point de vue	Narrateur omniscient	Focalisation externe et discours indirect libre (l. 3 à 5), monologue intérieur de la mendiante ; idem (l. 20)
Durée de l'épisode décrit	Trois mois : de l'arrivée de la petite fille à sa mort. Puis les conséquences psychologiques de cette mort sur la mère et la résolution de ne plus prendre d'enfant chez elle.	Environ une heure.
Visée de l'épisode	Construire le portrait psychologique de la mère. Expliquer son rapport aux enfants de la plaine, sa volonté de toujours combattre la misère sans renoncer.	Développer une scène spécifique : la prise de conscience par la dame blanche et par ses enfants de la misère coloniale symbolisée par ce petit être infiniment pathétique.

#### Des figures de mères face à la misère

3. La scène développée dans le second texte n'est pas du tout relatée dans le premier texte : elle est contenue dans la première phrase, dans la décision de la mère d'accepter de s'occuper de la petite fille : « La mère avait gardé l'enfant ». Les deux syntagmes « la mère / l'enfant » suggèrent qu'avec une telle périphrase pour la désigner, la mère ne peut qu'accepter de garder l'enfant, quelles que soient les douleurs et les répercussions psychologiques que cet attachement à un petit être condamné d'avance ne manqueront d'entraîner. Par ailleurs, la mère d'*Un Barrage* connaît la plaine et ses misères et sait à quoi s'attendre, tandis que la dame du second texte semble découvrir avec horreur et révolte que le bébé est condamné. C'est justement cette prise de conscience que le second texte décrit de manière très précise et très visuelle : d'abord la tentative toute maternelle de nourrir ce bébé sous-alimenté. Puis la découverte que le bébé ne veut pas boire de lait et qu'il dort trop pour être en bonne santé. S'ensuivent un examen du bébé et une réflexion. La dame va questionner la mendiante et, une fois qu'elle a confirmation que l'enfant est condamné, elle ramasse ses affaires et décide de

la garder. Ce second texte rend également compte des questions que la mendicante se pose : « va-t-on la lui rendre et les chasser ? », « Quel est ce langage dur ? » et qui traduisent ses préoccupations si différentes de celles de la dame, son besoin d'être libérée de cet enfant pour pouvoir travailler et vivre.

4. L'écriture de Duras a radicalement changé d'un roman à l'autre. La facture du premier texte est très classique, avec des paragraphes qui soulignent la chronologie et une alternance de narration et de description des réactions psychologiques des personnages. Le second relève plutôt d'une écriture cinématographique avec la longue description des actions comme dans un scénario. Les interruptions par des phrases nominales « Changement » (l. 9) et « Changement encore » (l. 15) suggèrent un raccord, ou une décision issue de la réflexion d'un monteur de film.

### **Synthèse**

Marguerite Duras allie toujours ses critiques à la structure narrative d'une œuvre et à son autotextualité : ici, la description et la critique de la misère des indigènes s'ancre dans le portrait de la mère et de son engagement, tandis que la figure de la mendicante, véritable mythe durassien, rencontre un autre mythe, celui d'Anne-Marie Stretter.

Dans le premier texte, la critique passe par des constats d'ordre psychologique classiques : « Joseph l'avait enterrée dans une clairière de la montagne, dans son petit lit. Suzanne avait refusé de la voir. » Le grand frère ramène ce cadavre à la terre, dans la montagne qu'il affectionne, et le berceau qui devait la protéger dans son sommeil devient son cercueil. Et Suzanne est trop désespérée pour accepter de regarder cette mort en face. L'énumération « Ç'avait été bien pire que pour le cheval, pire que tout, pire que les barrages, que M. Jo, que la déveine » réinstalle une hiérarchie dans le malheur : le malheur des Blancs, aussi profond soit-il, n'est rien en comparaison du destin tragique des indigènes et des enfants de la plaine.

Dans le second texte, l'écriture paraît beaucoup moins lyrique, moins pathétique, moins tragique, réduite à des notations visuelles. Dans cette écriture quasi minimaliste et blanche, on relève pourtant encore le polyptote « Ce qui reste de vie ne sert plus qu'à refuser de vivre davantage », qui porte toute la charge critique de l'auteur.

→ Aux grandes heures de l'Histoire, quelle est la place du personnage ?

## Le personnage au cœur du conflit historique

### Texte 1 M<sup>me</sup> de Lafayette, *La Princesse de Montpensier* (1679) p. 89

→ Pourquoi choisir une toile de fond historique ?

#### Première lecture

1. L'extrait introduit le nouveau personnage du comte de Chabanes (l. 7), et le présente comme un ami fervent du prince de Montpensier, époux de la princesse éponyme, qui se lie également d'amitié avec lui.

#### Analyse du texte

##### Le contexte des guerres de religion

2. Le prince de Condé est l'un des chefs du parti huguenot, auquel Chabanes appartenait. Mais son amitié pour le prince de Montpensier le fait changer de camp et embrasser la cause catholique. Catherine de Médicis, mère du roi Charles IX mentionné ligne 5, tient les rênes du parti catholique.

3. Seuls le prince de Condé, le roi et la reine Catherine de Médicis sont des personnages historiques authentiques, qui paraissent tels que l'Histoire les dépeint. Les prince et princesse de Montpensier renvoient à des noms de personnages réels, mais, selon l'avis du libraire précédant le récit, ce qui est raconté à leur sujet relève de la pure fiction : il ne s'agit que d'« aventures inventées à plaisir », d'un « récit effectivement fabuleux » qui prend des « noms connus dans nos histoires », mais ne doit aucunement « blesser » la famille des Montpensier contemporaine de l'auteur. Enfin, le personnage du comte de Chabanes est entièrement fictif. L'inscription dans l'Histoire et les références à des personnages attestés accèdent à la fiction, notamment le fait que ce comte soit l'objet de « soupçons » de la part de la « reine-mère » (l. 14-15).

4. Au cours des guerres de religion, la noblesse se déchire : le peuple souffre de ces affrontements, mais sans y participer directement. Ainsi, le contexte historique entraîne-t-il des répercussions sur les personnages du récit : d'abord, la retraite de la princesse sur les terres du prince, quand son rang aurait dû la placer à la cour (l. 2-3) ; ensuite, la venue du comte de Chabanes sur ces mêmes terres, afin d'échapper aux manœuvres de la reine-mère (l. 17). M<sup>me</sup> de Lafayette élabore les conditions qui vont l'amener à traiter du grand thème de son récit : les désordres entraînés par l'amour. En effet, les guerres vont appeler l'époux de la princesse à la guerre pendant des années, la laissant à la merci des séductions d'autres hommes.

##### Un personnage exemplaire

5. Le comte de Chabanes est décrit comme un homme exceptionnel, d'abord par l'expression laudative « d'un mérite extraordinaire » (l. 8) qui renvoie à toutes ses vertus. Le portrait souligne à deux reprises la différence d'âge entre ce comte et les jeunes gens qui constitueront les personnages principaux du récit : contrairement à eux, il apparaît comme un sage, un homme d'expérience (l. 8 et 9). Aux antipodes de l'opportunisme traditionnel des courtisans, couramment fustigé (par Du Bellay, Montaigne, La Fontaine par exemple), ce comte est si fidèle et si constant dans ses amitiés, qu'il renonce à « des emplois considérables dans le parti huguenot » (l. 11) pour embrasser la cause du prince. Cet homme sait reconnaître la valeur des êtres et place ses affections avant la réussite sociale : il est doué de scrupules et de délicatesse, comme en témoignent les tournures intensives et les périphrases « avait été si sensible à l'estime et à la confiance de *ce jeune prince* » (l. 9), « ne pouvant se résoudre à être opposé en quelque chose que ce soit à *un homme qui lui était si cher* » (l. 13).

6. Les qualités du comte de Chabanes font naître « l'estime et la confiance » (l. 9) du prince, et lorsque Catherine de Médicis suspecte le comte de duplicité, le prince n'hésite pas à tenir tête à la reine (l. 17) et à accueillir son ami chez lui, ne le sacrifiant pas à un quelconque arrivisme ni opportunisme courtois. Ce sont également ses qualités morales, mises en valeur par le parallélisme de construction « l'esprit fort doux et fort agréable » (l. 18) qui lui font conquérir « la confiance et l'amitié » (l. 20) de la princesse.

7. La reine-mère ne peut croire à la sincérité d'un revirement qui ne soit fondé que sur l'amitié, et qui sacrifie tous les espoirs d'une élévation sociale : selon elle, Chabanes ne serait qu'un traître. Ce trait de caractère révèle la suspicion voire la bassesse d'âme du personnage de Catherine de Médicis tel qu'il est présenté dans le récit, incapable de concevoir que l'on puisse être guidé par d'autres motivations que ses ambitions. M<sup>me</sup> de Lafayette, en moraliste classique, dépeint une cour qui ne recèle qu'indignité, intrigues, galanteries et trahisons.

### Synthèse

8. Les événements historiques constituent la toile de fond qui met en valeur les personnages inventés par la romancière, et qui occupe le premier plan. D'abord, ils accréditent la fiction. Ensuite, ils contribuent à la dramatisation de l'extrait, en faisant référence à la tension qui entoure les personnages, que ce soit à cause des risques encourus : « Cette grande ville était menacée d'un siège par l'armée des huguenots », (l. 4) ou à cause des manipulations politiques (soupçons de la reine qui auraient pu mener à une arrestation). Ils contribuent également à élever à la dignité de héros les personnages masculins, notamment le prince qui se révélera un excellent guerrier. Le fait que les combats auxquels le personnage participe aient réellement eu lieu allège le genre romanesque des scories de l'in vraisemblance. Enfin, ce contexte historique concourt à élever les personnages à la grandeur de personnages tragiques, victimes de l'Histoire, notamment le comte de Chabanes, qui succombera lors du massacre de la Saint-Barthélemy. Cette situation se dessine déjà dans notre extrait, dans la mesure où l'on ne croira jamais réellement à l'authenticité de l'engagement du comte du côté catholique (dans la suite du récit, le lecteur apprendra que « Les personnes chez qui il s'était retiré l'ayant reconnu, et s'étant souvenues qu'on l'avait soupçonné d'être de ce parti, le massacrèrent cette même nuit qui fut si funeste à tant de gens. »), si bien qu'il meurt, en un sens, de trop d'amitié envers le prince et de trop de fidélité envers la princesse qui saura si mal récompenser sa probité.

### Lexique

On pourrait dire par exemple « Le prince de Montpensier, dans sa plus tendre jeunesse, avait conçu une amitié très vive pour le comte de Chabanes. » ; « il s'était lié d'une amitié profonde » ; « il avait tissé / noué les liens d'une amitié véritable ».

## Texte 2 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869) p. 90

→ Que révèle le contexte révolutionnaire au sujet du personnage ?

### Première lecture

1. Ce texte rend compte des journées révolutionnaires de février 1848 à Paris, plus exactement de l'assaut contre le poste du Château d'eau face au Palais-Royal le 24 février.

### Analyse du texte

#### Une scène de combat très confuse

2. On distingue deux camps : d'un côté, « la troupe de ligne », « les municipaux » (l. 10), et le « vieillard » (l. 6) qui représentent le pouvoir en place ; de l'autre, le peuple insurgé et les « gardes nationaux » (l. 19), qui l'emportent d'après les « hourras de triomphe » (l. 1). Les expressions qui renvoient à ce dernier camp sont ambivalentes : en effet, on note la métaphore méliorative « un flot d'intrépides » (l. 11), où l'adjectif construit l'héroïsme des personnages, mais l'indécision des « on » (l. 14, 19, 21) et l'expression « des bandes nouvelles de peuple » (l. 26) dégradent cette représentation.

3. La première énumération « On apporta vite des fagots, de la paille, un baril d'esprit-de-vin. » (l. 15) donne l'impression que le peuple accumule pêle-mêle et à la va-vite tout ce qui peut constituer un aliment pour le feu afin d'enfumer les municipaux et de les contraindre à quitter le poste. Mais aucune indication stratégique, aucune explication claire des motivations de la foule n'est énoncée dans le texte, et le lecteur en est réduit à lire une description désordonnée et à subodorer une finalité. La seconde énumération « on glissait dans la boue sur des vêtements, des shakos, des armes » (l. 21) propose des combattants une représentation brouillonne, leur refuse tout héroïsme, dans la mesure où l'équipement militaire traîne dans la boue. L'emploi constant de phrases juxtaposées et de points-virgules, sans mots de liaison (on ne relève que la conjonction « Mais », l. 13) construit également cette impression de confusion.

4. Ce « vieillard en habit noir sur un cheval blanc » apparaît d'abord comme une figure unique, spécifique, dans ce flot ininterrompu et indéterminé, ces « masses » (l. 3). Une silhouette se distingue, vénérable et élégante, d'après le contraste entre l'habit *noir* et la robe *blanche* du cheval, orné d'une « selle de velours ». Sa tentative pour « se faire entendre », son « obstination » et son désespoir en constatant son échec, son âge et sa distinction en font un personnage tragique. Cependant, son agitation (« les secouait avec obstination ») est réduite à une pantomime coupée de toute interprétation : pourquoi brandir ce « rameau vert » et surtout ce « papier » ? Cette gesticulation tend vers le grotesque. Les historiens ont expliqué que Flaubert renvoyait à un personnage historique réel, le Maréchal Gérard : il s'agit d'un émissaire de Louis-Philippe, monté sur le cheval royal, et qui montre à la foule l'acte d'abdication du roi. Mais le rameau d'olivier, réduit à la seule couleur verte, et l'acte officiel réduit à un simple papier ont perdu toute grandeur historique et même toute possibilité d'être décryptés.

#### Un personnage spectateur

5. C'est le point de vue de Frédéric Moreau qui est adopté. Il s'agit donc d'une focalisation interne : l'action est présentée à travers son regard. C'est lui qui perçoit les tambours et les hourras, l'épisode du vieillard qui passe inaperçu aux yeux des combattants, la calèche jetée contre le poste. Mais surtout, c'est son appréciation de la situation qui est mise en relief, notamment l'impression que la scène historique n'est qu'un décor théâtral de carton-pâte : « Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle. » (l. 4-5).

6. On relève trois actions attribuées à Frédéric : la première « Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné » (l. 2-3) exprime de manière appuyée la passivité totale du personnage. La seconde marque le lecteur, dans la mesure où malgré la gravité historique et humaine de l'instant, Frédéric a l'impression « d'assister à un spectacle » (l. 5), et observe en « s'amusant » (l. 3) les combattants qui tombent et meurent sous ses yeux. Cette propension à s'amuser de tout dénote une superficialité et une frivolité qui mettent mal à l'aise voire choquent le lecteur. C'est la même impression qui se dégage de la dernière action attribuée au personnage : « Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou ; c'était la main d'un sergent [...] couché la face dans le ruisseau. » (l. 23 sq). Non content de refuser tout héroïsme voire toute réalité au combat à mort des révolutionnaires, il va jusqu'à marcher sur les cadavres.

7. La description de l'épisode révolutionnaire est menée sur un registre épique. Flaubert suggère la grandeur et le grandiose en élevant l'événement anecdotique de combats de rue, qui n'ont duré que trois jours, aux dimensions du cosmos par le recours aux quatre éléments. En effet, l'agrandissement du peuple passe par la métaphore conventionnelle du flot qui suggère la profondeur et l'énormité : « Un remous continu faisait osciller la multitude » (l. 2), « deux masses profondes » (l. 3), « au milieu de la houle » (l. 6), « un flot d'intrépides » (l. 11). S'y ajoute le feu avec la mention des « larges flammes » (l. 17) et les comparaisons « comme une torche géante » (l. 14) ou « comme une solfatare » (l. 16). La solennité de la charge battue par les tambours est accentuée par les allitérations en [b] et [t] ainsi que par l'assonance en [a] « Les tambours battaient la charge. » (l. 1).

Cependant, à y regarder de plus près, même dans cette première phrase, le bruit l'emporte sur le peuple, qui n'est pas mentionné : si l'on peut à la rigueur parler de synecdoques avec « les tambours » (l. 1), en revanche, on est assourdi par les cris à la phrase suivante « Des cris aigus, des hourras de triomphe s'élevaient » (l. 1-2). Dans le désordre de cette mêlée bruyante, la vulgarité l'emporte. Ensuite, les plus-que-parfaits du troisième paragraphe « la troupe de ligne avait disparu » (l. 10), et



« le premier étage du Palais Royal s'était peuplé de gardes nationaux » (l. 18) rapportent une action accomplie, une victoire du peuple, mais sans que la narration daigne s'attarder sur le récit de l'exploit. Tout héroïsme se trouve nié, comme si le peuple n'avait pas eu à lutter pied à pied pour remporter ces victoires présentées comme faciles. Enfin, le fait que les combattants s'arrêtent pour entrer chez les « marchands de vins » (l. 31), y fument et y boivent « une chope » (l. 34), ne participe guère de la représentation pleine de noblesse et d'idéal d'un combat révolutionnaire pour la liberté, pas plus que les rires incompréhensibles face aux hurlements du chien. Dans ces mêmes pages, Flaubert fait dire à ses personnages « Les héros ne sentent pas bon ! » : la tentation épique est bien minée par la vulgarité.

## Synthèse

8. Le but de Flaubert dans son roman n'est pas de témoigner de la révolution de 1848. Lorsqu'il a commencé *L'Éducation sentimentale*, il ne prévoyait pas une exploitation systématique des événements historiques. Frédéric n'est qu'un médiocre observateur de l'épisode et un piètre historien, comme en témoigne la référence à l'émissaire au cheval blanc (l. 7). C'est le personnage qui demeure ainsi au premier plan, et sa manière de prendre en compte la réalité historique nous révèle des traits essentiels de sa personnalité : son refus de l'idéalisme qui penche au mieux vers la frivolité, au pire vers le cynisme. Frédéric Moreau, en regardant les combats comme un spectacle, devient le représentant de ces jeunes bourgeois qui n'ont vu que l'aspect esthétique de la révolution, et qui tuent eux-mêmes leur idéal.

## Vers le bac oral – La lecture analytique

Peut-on parler d'une représentation héroïque des personnages et du peuple dans cette scène de combat révolutionnaire ?

### Proposition de plan de réponse

I/ Une représentation à première vue héroïque du peuple révolutionnaire

1. des combats terribles entre deux camps
2. le peuple victorieux
3. le recours au registre épique

II/ Cependant, l'héroïsme est miné

1. par le choix de la focalisation interne qui ne permet pas de comprendre la scène
2. par les caractéristiques du personnage de Frédéric, spectateur
3. par la vulgarité qui envahit la description

## Lexique

Le mot « spectacle » est issu du latin *spectaculum*, associé chez les Romains aux jeux du cirque et plus largement au divertissement présenté au public. Il renvoie à une mise en scène élaborée pour plaire aux spectateurs. L'emploi de ce mot rend compte de la posture de Frédéric Moreau qui ne se sent pas impliqué dans la réalité autour de lui qu'il regarde comme à travers une paroi vitrée. Tel le public romain assistant aux jeux du cirque, tel le public de théâtre qui n'intervient pas dans la scène jouée, il reste extérieur aux événements.

## Recherche TICE

### Le rameau d'olivier, symbole de paix et de réconciliation.

Dans la mythologie grecque, Athéna, déesse de la Sagesse, affronte Poséidon pour la possession de l'Attique. Zeus, en tant que médiateur, propose que Poséidon et Athéna choisissent une offrande : la plus utile au peuple déterminera le vainqueur. Poséidon offre une source d'eau salée tandis qu'Athéna propose un olivier. Zeus scelle la victoire d'Athéna. L'olivier est donc symbole de richesse, de victoire et de paix.

Dans la Bible, Noé, voulant s'assurer de la fin du déluge, envoie une colombe qui revient tenant dans son bec un rameau d'olivier : il est alors « signe, dit Dieu, de l'alliance que je mets entre moi et vous et tous les êtres vivants qui sont avec vous pour les générations à venir ». Il est donc synonyme de pardon divin.

1. Le roi Charles X règne depuis 1824 quand, le 26 juillet 1830, il réduit le droit de vote et censure la presse. Le peuple de Paris se révolte pendant trois jours appelés *Les Trois Glorieuses* (27, 28 et 29 juillet 1830), dresse des barricades et affronte l'armée royale. Cette toile représente l'assaut final : la foule sort de la poussière, passe par-dessus la barricade et s'avance vers le spectateur. À sa tête, une femme, allégorie de la Liberté, avec le drapeau, symbole de lutte, et le bonnet phrygien, symbole d'émancipation. Elle est entourée de figures masculines : à sa droite, un gamin de Paris, sorte de Gavroche avant l'heure, qui figure la jeunesse révoltée comme en témoignent ses pistolets aux mains. On lit sa détermination grâce au pied levé et à l'impression qu'il pousse un cri de guerre. L'homme au sabre est un ouvrier, l'homme au chapeau haut de forme est un bourgeois : de tous âges et de tous les milieux sociaux, ces personnages manifestent la révolte de tout un peuple. L'homme au foulard noué sur la tête se redresse au passage de la Liberté. Son gilet bleu, son écharpe rouge et sa chemise répondent aux couleurs du drapeau. À leurs pieds gisent des soldats royaux.

2. La représentation d'un peuple mythique, uni dans ses combats, prenant d'assaut une barricade, et idéalement guidé par une allégorie de la Liberté constitue un fort contraste avec la représentation confuse qui frappe le lecteur de Flaubert. L'utilisation du hors-champ, l'impression que le peuple se rue vers nous qui serions le camp ennemi, permet de nous arracher à la contemplation : contrairement à Frédéric, nous ne pouvons guère être simples spectateurs de la scène. Cependant, le tableau de Delacroix n'est pas sans ambiguïtés : la Liberté a pu être regardée par les contemporains comme une poissarde, et les révolutionnaires qui ont pris leurs insignes sur les soldats comme des voleurs. Après les Trois Glorieuses, sera instituée la Monarchie de Juillet. Ce n'est pas donc pas la république qui triomphera, mais la monarchie constitutionnelle avec l'arrivée au pouvoir du duc d'Orléans, qui devient Louis-Philippe 1<sup>er</sup>, roi des Français (et non plus roi de France).

On complétera l'observation en proposant à la classe la vidéo d'analyse suivante :

<http://www.canal-educatif.fr/videos/art/1/delacroix/la-liberte-guidant-le-peuple.html>

ou la vidéo d'Alain Jaubert, présentant une étude détaillée dans la collection *Palettes*.

### Texte 3 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932)

→ Quel regard le personnage porte-t-il sur le conflit historique ?

#### Première lecture

1. L'obus a tué le « colonel » (l. 21) et le « cavalier à pied, le messager » (l. 24), mentionnés dans le quatrième paragraphe. Le « maréchal des logis Barousse » (l. 12) dont il est question au troisième paragraphe, a lui aussi été victime d'un obus, mais avant l'épisode décrit, puisque c'est justement sa mort que le messager venait annoncer au colonel.

#### Analyse du texte

##### Une peinture réaliste de la guerre, loin du registre épique

2. La violence de l'éclat d'obus est rendue tout au long du premier paragraphe par de nombreux procédés. D'abord par la répétition des mêmes mots « bruit » (cinq occurrences) et « feu » (trois occurrences), qui disent combien l'impression première est tellement forte que seuls les termes les plus généraux, les hyperonymes viennent à l'esprit pour en rendre compte. Ensuite, la syntaxe traditionnelle est déconstruite, violente elle aussi, très oralisée : on relève la phrase nominale « Après cela, rien que du feu et puis du bruit avec » (l. 1) qui suggère, par le paradoxe logique entre « rien que » et « avec », combien le témoin est bouleversé. Le sujet de la phrase est rejeté à la fin, le pronom étant utilisé avant le nom auquel il renvoie : « Ils avaient l'air de me quitter et puis ils me sont restés quand même mes membres. » (l. 8-9). Enfin, les comparaisons employées sont souvent hyperboliques, afin de souligner qu'aucune réalité ne peut s'approcher de cette violence : « comme on ne croirait jamais qu'il en existe » (l. 2-3), « Ils avaient l'air de me quitter » (l. 8 ; personnification et antithèse), « comme pour tuer les punaises et les puces de la terre entière » (l. 11).

3. La découverte des corps est rapportée de manière très crue et réaliste. En effet, c'est en focalisation interne, à travers la perception de Bardamu, témoin de la scène, que nous découvrons les cadavres et les membres dispersés. C'est pourquoi la première remarque « Je ne le vis plus, tout d'abord » (l. 22) paraît très réaliste, puisque le colonel n'est plus à la place qu'il occupait quelques secondes auparavant, face au personnage qui parle, et le lien logique qui débute la phrase suivante l'explique « C'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion, et projeté » : l'énumération des participes passés suggère combien ce qui était encore un être humain il y a quelques instants n'est plus qu'une masse inerte. L'horreur est décrite sans fard : « le cavalier n'avait plus sa tête » (l. 25), « Le colonel avait son ventre ouvert » (l. 27-28).

4. L'expression « Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble. » (l. 31) associe paradoxalement une description d'une crudité terrible et une volonté esthétique. En effet, l'alinéa et le rythme proche de l'alexandrin témoignent d'une volonté de mettre en valeur cette phrase, tous comme les jeux de sonorités : allitérations en [s] et en [t] (notamment avec les liaisons), assonances en [a], [ā] et [é]. Les combattants sont déshumanisés par l'emploi du substantif « viandes » (qui rappelle l'expression polémique « chair à canon »), tandis que l'adverbe « ensemble » tend vers une symbolique amoureuse et fraternelle complètement hors de propos. L'idéalisation et la visée esthétique ne peuvent qu'être ironiques.

### Un personnage lâche ?

5. Si cette guerre avait un sens, Bardamu, en tant que soldat français, devrait détester l'ennemi allemand. Or, c'est le maréchal des logis Barousse, c'est-à-dire son supérieur hiérarchique, qui constitue l'objet de sa haine comme en témoignent toutes les tournures exclamatives du troisième paragraphe et les insultes « bien grande charogne » (l. 14), « sacrés ordures » (l. 19).

6. Bardamu apparaît d'abord comme un personnage vulgaire, non seulement à cause de son niveau de langue, mais également par ses remarques rancunières et déplacées. On ne peut donc guère parler de grandeur d'âme du personnage lorsqu'à l'annonce de la mort de Barousse, il s'exclame aussitôt « Tant mieux ! que je pensais tout de suite ainsi : C'est une bien grande charogne en moins dans le régiment ! » (l. 13-15). Plus encore, alors qu'il déclare d'abord ne pas vouloir « de mal » au colonel et constater comme avec regret « Lui pourtant aussi il était mort » (l. 21), il en arrive finalement au même détachement, voire au même acharnement : « Tant pis pour lui ! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé. » (l. 29). Cette médiocrité tend vers le cynisme lorsqu'il regarde la guerre comme un moyen d'en finir avec ses ennemis (l. 16 à 20). Son absence totale de compassion envers les victimes choque, surtout lorsqu'il emploie la comparaison triviale « avec du sang qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. » (l. 26-27) Enfin, sa désertion est annoncée de manière extrêmement provocatrice : au lieu de quitter les lieux discrètement, il « chantonn[e] » (l. 34), compare la manière dont il titube avec des sensations purement physiques que l'on éprouve après « une bonne partie de canotage » (l. 35), et la scène de carnage à laquelle il vient d'assister est réduite à une occasion inespérée par le lexique mélioratif « joliment heureux d'avoir un aussi beau prétexte pour foutre le camp » (l. 33). Bardamu incarne une humanité veule.

7. Malgré toutes les réticences du lecteur à l'égard du personnage, la décision finale de Bardamu de désertir apparaît finalement bien moins choquante que pleine de bon sens. Dans un conflit vidé de toute logique et de tout héroïsme, puisque l'ennemi n'est pas celui que l'on combat, remplacé par une hiérarchie détestée à cause de ses ordres et de ses sanctions absurdes (« Il avait voulu me faire passer au Conseil pour une boîte de conserve. » (l. 15-16), à quoi bon risquer sa vie ? Dans ces conditions, rester fidèle à sa patrie et à des idéaux guerriers complètement dépassés relèverait de l'aveuglement ou de la folie.

### Synthèse

8. La scène présentée paraît complètement absurde. D'abord parce que les obus tombent sans que jamais on ne nous présente ceux qui les lancent comme les ennemis allemands : toute cause patriotique, toute volonté de défendre le territoire contre un envahisseur sont ainsi évacuées. Ensuite, parce que les victimes ne sont regardées ni avec humanité ni avec compassion par celui qui les voit (« Ça avait dû lui faire mal ce coup-là au moment où c'était arrivé. », l. 28), alors même qu'ils appartiennent au même camp. Bardamu les considère même comme des ennemis (l. 17) ou des hommes qui méritent leur sort (l. 29). Leur mort devient un sujet de joie, car elle offre un « beau

prétexte pour foutre le camp » (l. 33-34), et cette désertion, dans la mesure où la guerre n'a pas de but si ce n'est d'exterminer la vermine (« l'odeur [...] nous restait comme pour tuer les punaises et les puces de la terre entière. », l. 10-11), paraît paradoxalement comme la seule action sensée. Enfin, le choix de la focalisation interne, puisqu'elle nous fait découvrir la scène du point de vue de ce Bardamu médiocre et veule, désacralise la mort (« glouglous », l. 26-27) et la guerre (« Des obus éclataient encore à la droite et à la gauche de la scène. », l. 32), pour offrir de nouvelles images insensées, comme la fraternité des cadavres morcelés : « Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête » (l. 24).

### Lexique

L'auteur ne fait pas l'accord sémantique au féminin dans l'expression « sacrés ordures » car il préfère un accord de sens, la hiérarchie n'étant composée que d'hommes. On peut parler ici de syllepse grammaticale.

### Recherche CDI

Victor Hugo accorde une large place à l'argot et y consacre même un livre entier dans *Les Misérables* : quatrième partie, livre septième « L'argot » (I. Origines / II. Racines / III. Argot qui pleure et argot qui rit / IV. Les deux devoirs : veiller et espérer).

On trouvera de très nombreuses références (Queneau, Genet, Albertine Sarrazin...) dans l'article en ligne de Denise François « La littérature en argot et l'argot dans la littérature »

[http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1975\\_num\\_27\\_1\\_4224#colan\\_0336-1500\\_1975\\_num\\_27\\_1\\_T1\\_0011\\_0000](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4224#colan_0336-1500_1975_num_27_1_T1_0011_0000)

Et sur les sites suivants comparant notamment les usages de Balzac et Hugo :

<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/03-02-08Parent.pdf>

[http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes\\_et\\_documents/argot.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes_et_documents/argot.pdf)

On trouvera aussi un essai qui relève de l'exercice de style, du journaliste François Cérésa, *Les Princes de l'argot*, Éditions Écriture, 2014.

### Vers le bac oral L'entretien

#### Caractériser l'évolution du personnage

De Frédéric à Bardamu (onomastique : un *barda* qui est *mu*, un sac de soldat qu'on déplace), le tableau suivant souligne en quoi le héros est de moins en moins héroïque.

Frédéric Moreau	Ferdinand Bardamu
décrit la scène comme un spectacle	décrit la scène sans éprouver aucune compassion pour les victimes
s'amuse de tout	regarde la guerre avec dérision comme le moyen de se débarrasser de « sacrés ordures »
ne perçoit pas le sens des épisodes qu'il voit (le vieillard qui gesticule (l. 6-9))	on ne sait même plus qui est l'ennemi : les obus tombent sans qu'on sache qui les lance
totalemment passif	décide de désertier
conserve un registre partiellement épique	désacralise la mort et la guerre, sans aucun recours à l'épique avec un réalisme cru

Frédéric Moreau et Ferdinand Bardamu apparaissent comme deux figures d'anti-héros.

1. Si le personnage de Déborah ignore ce qui est arrivé à sa fille et à son gendre, le narrateur omniscient donne ces informations au lecteur, qui reconnaît derrière la périphrase péjorative « ses laquais en livrée vert-de-gris » (l. 3) les troupes allemandes. Wioletka et Sambor ont été victimes, comme d'autres partisans, de la répression allemande dans la Pologne occupée, avant que le conflit ne devienne mondial. L'auteur, le temps de cette narration, accomplit un devoir de mémoire envers toutes ces victimes de la Seconde Guerre mondiale, victimes qui n'ont pas même eu droit à une tombe qui les différencie (« au fond d'une fosse commune creusée dans une forêt près de Kielce », l. 9).

2. La guerre apparaît comme une entreprise de destruction insensée d'après le nombre de victimes (« des millions », l. 5), et d'après la mention des « enfants » (l. 6), qui prouvent que personne n'est épargné, qu'aucune pitié n'arrête la barbarie. Les soldats sont présentés comme des êtres serviles et sans aucun recul critique (contrairement à Bardamu) d'après la métaphore des « laquais » (l. 3), et comme des lâches puisque Wioletka est « abattue d'une balle dans la nuque » (l. 7). Déborah, la mère, passe de l'angoisse (« L'attente avait duré des semaines, des mois, des années, et aucun signe n'était venu. » (l. 1-2) à la prise de conscience déchirante : « Elle sut seulement que son enfant était morte » (l. 12).

## Documents complémentaires

### Le roman de l'Histoire

p. 94-95

#### → Comment l'Histoire nourrit-elle l'intrigue romanesque ?

#### Comment le narrateur parvient-il à accentuer la tension dramatique de la scène ?

Alors que les soldats révolutionnaires sont en territoire ennemi et qu'une halte aussi soudaine qu'inopinée des Chouans qu'ils escortent les oblige à s'arrêter eux aussi, le commandant Hulot interroge l'un de ces Chouans et la réponse qu'il obtient rend cette fois palpable une tension qui n'était que latente. En effet, cette parole pourrait ne relever que du constat « là est le Maine, et là finit la Bretagne » (l. 6-7), mais l'accent breton, le geste joint à la parole, et surtout, le fouet jeté aux pieds du commandant comme un signe de déclaration de guerre, donnent une tout autre portée à cette phrase. Tout le troisième paragraphe glose la scène : d'abord l'impression générale ressentie par les témoins, dont la stupeur est rendue par l'emploi de l'oxymore « harangue laconique » et la comparaison (l. 12-13) ; ensuite, la haine profonde exprimée par toute la personne du Chouan ; enfin, l'agrandissement épique qui le présente comme « un demi-dieu barbare » (l. 21) ou « le génie même de la Bretagne » (l. 22-23). Même s'il garde son sang-froid comme en témoigne l'emploi de la caractérisation humoristique « joli coco » (l. 26), le commandant Hulot, qui en a pourtant vu d'autres, ne laisse pas de craindre une attaque imminente, d'après la métaphore paradoxale : « parlementer à coups de fusil » (l. 28).

NB. : la métaphore des « doubles crêpes » (l. 25) signifie que les victoires de la chouannerie étaient en un sens des défaites tant les victimes étaient nombreuses et tant il était absolument nécessaire de sans cesse reprendre le combat.

#### Comment le narrateur réussit-il à recréer une époque si lointaine ?

Dans sa correspondance, Flaubert écrit : « Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage. C'est là une thébaïde où le dégoût de la vie moderne m'a plongé. » (lettre à Ernest Feydeau, novembre 1859). Il déclare avoir voulu « fixer un mirage ».

La description du défilé des mercenaires quittant Carthage relève de cet objectif. Flaubert reconstitue un univers incroyablement lointain grâce à des procédés poétiques : il donne une impression de masse, de couleurs et de profusion avec l'emploi des énumérations (l. 13-15) ; on relève également des données historiques et des précisions géographiques au fort pouvoir d'exotisme, tant ces noms sont auréolés du charme de l'ailleurs : « rue de Khamon et la porte de Cirta » (l. 13) ; le vocabulaire employé est spécifique de l'Antiquité : « hoplites » (l. 14), « cothurnes » (l. 17) ; et tout l'art de la

description tient à l'absence de statisme, puisque les personnages sont regardés en mouvement : « Ils défilèrent » (l. 12), « ils marchaient » (l. 15). Les mercenaires apparaissent comme des incarnations de guerriers primitifs tant leur virilité voire leur animalité est exacerbée : « pas hardi » (l. 15), « leurs lourds cothurnes » (l. 16), « Des cris rauques sortaient des barbes épaisses » (l. 19), « leurs membres nus, effrayants comme des machines de guerre » (l. 22).

Flaubert donne l'impression de décrire une magistrale fresque orientale dans le goût romantique (on pense à *La Mort de Sardanapale*, Delacroix, 1827) ou d'élaborer à sa manière un tableau parnassien, comme Leconte de Liste dans ses *Poèmes barbares* parus aussi en 1862.

NB. On trouve en ligne l'article suivant de Jacques Neefs paru dans la revue *Littérature sur Salammbô* : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1974\\_num\\_15\\_3\\_2002](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_15_3_2002)

### **Comment le narrateur transforme-t-il cette scène pathétique de la Guerre d'Espagne en récit épique ?**

Le défilé des aviateurs blessés et portés sur des civières par les habitants de Linares, est un épisode poignant et pathétique tant le respect des civils espagnols pour ces étrangers venus combattre pour leur liberté : « Et nul ne l'avait contraint à combattre » (l. 30) se meut en hommage silencieux et solennel. À la vue de la foule, les blessés tentent de surmonter leur souffrance et « s'efforc[ent] de sourire » (l. 22) pour que les Espagnols ne se sentent pas trop redevables de leur sacrifice. Seul Gardet, anéanti par la mort de son camarade, ne parvient pas échanger ce regard sublime avec la foule.

Pourtant, c'est le registre épique qui l'emporte sur le *pathos* : par la mention de tous ces spectateurs, cet agrandissement de la « foule » (l. 19) grâce à l'hyperbole « Tout Linares était massé » (l. 1) et la grandeur héroïque associée aux « remparts » (l. 5), car ces aviateurs et cette foule solidaire sont symboliquement l'ultime rempart contre l'avènement du fascisme. Ensuite, par la mention d'éléments naturels donc éternels qui participent à la scène : le clair-obscur voile la souffrance et met en valeur les héros : « le jour était faible » (l. 2) ; « assez de jour » (l. 16) ; « la foule distinguait » (l. 24) ; le silence permet d'entendre « soudain le bruit lointain des torrents » (l. 20). L'hommage semble intemporel comme en témoignent l'indéfini « le visage du blessé » (l. 9) et surtout l'expression « ce blessé-là était l'image que, depuis des siècles, les paysans se faisaient de la guerre. » (l. 28). Enfin, la comparaison de Langlois à « Don Quichotte » (l. 11), et le vibrant « ils levèrent le poing en silence » (l. 33-34) disent le sursaut héroïque de l'homme, sa quête de fraternité, et sa détermination à lutter : « No passaràn ».

### **Comment le réalisateur allie-t-il le souci d'un « cinéma-vérité » et la volonté de dramatiser la scène ?**

En prenant des acteurs inconnus et d'authentiques habitants des villages dont il raconte l'histoire, en collant au plus près de l'événement historique, puisque le film est tourné dans les mois qui suivent directement le conflit, Malraux montre son souci d'un « cinéma-vérité ». Cependant, le photogramme, tout comme l'extrait du roman étudié (document 3 p. 95), soulignent la volonté de construire une représentation héroïque et fraternelle des combattants de la Guerre d'Espagne. Ainsi, au mythe de Don Quichotte (Malraux, *L'Espoir*, l. 11, p. 95), s'est substitué ici une figure christique. Le combattant semble en effet un Christ dont la couronne d'épines est remplacée par un bandeau de blessé, et la croix par une civière, le port de cette civière apparentant l'image à une descente de croix. Cette chaîne humaine pleine de compassion et d'attention qui porte le corps du blessé construit un rempart de fraternité au fascisme incarné par les franquistes.

**Observez le point de vue adopté et l'épisode historique choisi : par quels moyens les narrateurs transforment-ils la grande Histoire en épisodes romanesques ?**

	Balzac	Flaubert	Malraux
Épisode choisi	<p><b>Forte dramatisation :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Discours menaçant d'un Chouan</li> <li>Menace d'un guet-apens</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Discours pernicieux afin d'endormir les soupçons des mercenaires</li> <li>Défilé qui souligne la puissance sauvage et guerrière des mercenaires et suggère donc un affrontement sans merci lorsque la supercherie sera découverte</li> </ul> <p>Donc <b>forte dramatisation</b> aussi, quoique moins évidente</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Défilé des soldats blessés</li> <li>Émotion de plus en plus forte des civils espagnols</li> <li>Vibrant hommage rendu à l'héroïsme et au sacrifice des aviateurs étrangers venus combattre pour la liberté.</li> </ul> <p>Épisode à <b>forte valeur symbolique</b> : fraternité contre le fascisme</p>
Point de vue	<ul style="list-style-type: none"> <li>Focalisation interne : point de vue des Bleus et de Hulot.</li> <li>Renforce l'altérité des Chouans et l'effet de surprise.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>Narrateur omniscient</b> qui souligne la flatterie trompeuse du discours carthaginois (« toutes sortes de caresses » (l. 5) et la menace que représentent les mercenaires (« effrayants comme des machines de guerre » (l. 23).</li> <li>Annonce la guerre, effet proleptique.</li> </ul>	<p><b>Narrateur omniscient</b>, surplombant, qui passe du point de vue des villageois dans le discours indirect libre : « La guerre la plus romanesque, celle de l'aviation, pouvait-elle finir ainsi ? » (l. 13) à celui des aviateurs : « Gardet ne regardait pas. Il était vivant » (l. 23) pour souligner la fraternité et construire un épisode épique.</p>

**Lecture guidée** Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997) p. 96

→ Comment faire de l'itinéraire d'une déportée une reconstitution romanesque ?

**L'enquête**

1. Dora Bruder est une jeune juive née en 1926 en France de parents juifs étrangers, l'un autrichien, l'autre hongroise, qui est déportée à Auschwitz en 1942 où elle meurt.

Cette jeune fille d'esprit rebelle, est placée en internat par ses parents dans un établissement religieux, Sainte-Cœur-de-Marie, dans le XII<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

Elle fugue à deux reprises sous l'Occupation, et ses parents lancent un avis de recherche, sur lequel Modiano tombe, des années plus tard, en lisant les journaux d'Occupation.

2. Lorsque Modiano décide de reconstituer l'existence de Dora Bruder, il se heurte à de nombreux obstacles :

- n'étant pas de la famille de la victime, il ne peut accéder à certains documents administratifs ;
- il se heurte surtout à l'oubli, à l'amnésie volontaire de cette administration, qui a honte d'avoir été du côté des bourreaux pendant l'Occupation et qui a détruit de nombreux documents ;
- le temps et sa puissance de destruction, l'empêchent de retrouver des traces de Dora car les immeubles dans lesquels elle a vécu ont été détruits, les archives des établissements où elle a été scolarisée ne sont plus accessibles.

Quant à ses fugues, elles constituent de longues plages de temps qui demeurent totalement mystérieuses.

### La quête personnelle

3. Lorsque Modiano lit par hasard le nom de Dora Bruder dans un avis de recherche, il lui saute nécessairement aux yeux. En effet, ce prénom renvoie au camp de concentration « Mittelbau-Dora » (créé en 1943 comme dépendance du camp de Buchenwald), et le substantif *Brüder* signifie « frère » en allemand. Ainsi, ce nom prend-il une résonance à la fois intime pour Modiano qui a perdu son petit frère, et universelle puisque Dora Bruder, dont il apprendra ensuite qu'elle a été déportée parce qu'elle était juive, porte en son patronyme la marque d'une destinée fatale, comme une héroïne tragique.

4. Le rapport obsessionnel de Modiano à Dora s'explique dans la mesure où de nombreux fils le relie à elle. D'abord, tous deux ont été des adolescents fugueurs. Ensuite, ils habitaient dans le même quartier. Et il va jusqu'à refuser de pousser trop loin ses investigations sur l'école communale que Dora a fréquentée afin de pouvoir continuer à espérer qu'ils ont été scolarisés dans le même établissement. Le père de Modiano ayant été arrêté et convoyé dans un fourgon de police, le fils fantasme que son père a peut-être croisé Dora, qui était envoyée au centre des Tourelles, à Paris. D'autant que Modiano lui-même se retrouve dans le même fourgon que son père dans les années 1960, quand Albert Modiano porte plainte contre son propre fils.

### La sentinelle contre l'oubli

5. Modiano parvient à combler les lacunes de la biographie de Dora en devinant et supposant ce qu'elle aurait pu faire pendant ses fugues : il imagine qu'elle va au cinéma et croit sentir sur la pellicule des films d'Occupation le regard des hommes et femmes de l'époque, qui se réfugient quelque temps dans les salles obscures, loin de la violence de leur quotidien. Modiano a d'ailleurs écrit *Voyage de noces* dans lequel il invente, sous forme romanesque, ce qu'a pu vivre Dora (« Je n'ai jamais cessé d'y penser durant des mois et des mois. [...] Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces* »). Il cite des extraits des *Misérables* de Hugo parce que le romancier « situe exactement [le jardin d'un couvent où se cachent Cosette et Jean Valjean] au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder. » En lisant Genet, *Le Miracle de la rose*, il rend compte des conditions de vie au centre des Tourelles. Et il recopie des documents qui ont été laissés par des déportés qui ont suivi les mêmes convois que Dora (la lettre de Tartakovsky par exemple).

6. Modiano dresse le tombeau de dizaines d'autres victimes de la barbarie nazie, tous ceux dont les noms sont cités dans l'œuvre, qu'ils soient Juifs, résistants, ou simples humanistes. On retiendra parmi les plus poignants témoignages, la mention des « amies des Juifs » qui portèrent l'étoile jaune en signe de soutien et furent déportées, le suicide sur une colonne allemande de Jean Jausion dont les parents ne voulant pas qu'il épouse une Juive l'ont dénoncée... En quelques lignes, Modiano retrace leur parcours, redessine plusieurs silhouettes : il redonne une épaisseur historique et humaine à des êtres humains dont certains ont fini cendres sur les terres de Pologne par la folie des hommes.

#### Vers le bac écrit **Invention**

Le travail d'écriture, qui prend la forme d'un dialogue, se construit en deux temps.

L'élève commencera par une contextualisation qui rend compte de la découverte du nom de Dora Bruder et de l'explication par l'un des deux interlocuteurs, qui a lu Modiano, de son identité. Puis, il exposera un compte rendu de lecture qui part d'une impression générale, et s'affine par la référence à quelques passages précis. Le personnage lecteur pourra parler d'abord de son intérêt pour l'enquêteur lui-même, dans la mesure où cette quête obsessionnelle est fascinante. Ensuite, des émotions ressenties lors des différentes reconstitutions du parcours de la jeune femme. Enfin, de la profondeur du travail de mémoire accompli par Modiano, et de la résonance en chacun de nous désormais, du nom de Dora Bruder et de toutes les victimes évoquées dans l'œuvre.



### **Premier regard**

1. Yue Minjun conserve le même titre que le tableau peint par David en 1793 (*La Mort de Marat*, p. 98). Il conserve aussi la dédicace à Marat mais surtout la signature de David, dans la même police de caractères et au même endroit que sur le tableau peint par David.

### **Analyse de l'image**

#### **Une peinture d'histoire\* empruntée**

2. Le dispositif de la baignoire avec son dossier occupe la moitié verticale du tableau dans les deux cas. Le socle en bois au tout premier plan est identiquement disposé. Le couteau taché de sang sur ce premier plan renvoie à la symbolique de la tragédie. La lumière provient du haut à gauche et projette les mêmes ombres dans les deux œuvres.

3. Comme Yue Minjun a supprimé le personnage de Marat présent dans le tableau de David, la plume et la lettre qu'il tenait dans ses mains ont disparu. En revanche il a imaginé l'eau rougie de sang de la baignoire, dont la couleur constitue une couleur complémentaire au tissu vert qui la recouvre (tissu présent dans le tableau de David).

4. Le format choisi par David est de 165 x 128 cm, alors que Yue Minjun adopte un format de 292 x 220 cm. C'est sans doute parce qu'il emprunte au genre de la peinture d'histoire qui se caractérise par ses scènes héroïques, nobles, épiques, de composition magistrale et de grand format, que Yue Minjun augmente le format de David.

#### **Une présence absente**

5. Quand on retire le personnage il reste la mise en scène : de l'espace organisé, des objets symboliques. Il s'agit d'une scène de crime. L'effet produit est celui du vide, certes, mais ce vide souligne la présence de tous les objets qui racontent l'histoire du personnage : le couteau, l'eau rougie, les papiers, la plume et l'encrier.

6. La baignoire rappelle les bains prolongés de Marat pour soigner une maladie de peau ; les papiers, l'encrier, la plume indiquent son activité épistolaire et son accueil des personnes qui lui demandent rendez-vous. L'eau rougie, le drap taché de sang et le couteau évoquent l'assassinat qui s'est produit.

7. L'absence du cadavre poignardé par Charlotte Corday épargne une vision d'horreur ; cependant, allusive, la scène prend de la force par la « présence absente » du mort dont il reste la synecdoque : le sang dans la baignoire. Dans le tableau de David, se trouve la lettre de Marie-Anne Charlotte Corday au citoyen Marat le 13 juillet 1793. La disparition de cette lettre dans le tableau de Yue Minjun confère à cette mort un caractère plus universel et renvoie aux victimes de crimes politiques de manière plus générale.

### **Synthèse**

8. Cette œuvre est d'abord une peinture en hommage à David et à la peinture d'histoire : même cadrage, même mise en scène, mêmes couleurs. Le tableau de David est emblématique car après avoir été copié et avoir servi la propagande révolutionnaire, il sera longtemps caché en tant qu'exaltation d'un homme qui avait prôné le régicide et voté la mort du roi. À travers David, Yue Minjun interroge sur le rapport que les hommes établissent avec les héros de l'Histoire et à la censure toujours possible de l'art. On notera cet artiste a ainsi fait disparaître des dignitaires de ses tableaux pour symboliser les purges politiques au sein du Parti de son pays, la Chine.

### **Pour compléter l'étude de ce tableau**

On observera d'autres versions de la mort de Marat par Joseph Roques (1793), Jean-Jacques Hauer (1794), Paul Jacques Aimé Baudry (1860), Jean Joseph Weerts (1886), Edward Munch (1907).

On lira le texte écrit par Baudelaire à propos du tableau de David. Ce texte est doublement transgressif. D'une part, il salue la remise en question d'un académisme pesant, louant le parti pris novateur de David. D'autre part, rédigé en 1846, période de monarchie constitutionnelle, il exalte un homme régicide et républicain.

« Le divin Marat, un bras pendant hors de la baignoire et retenant mollement sa dernière plume, la poitrine percée de la blessure sacrilège, vient de rendre le dernier soupir. Sur le pupitre vert placé devant lui sa main tient encore la lettre perfide : « Citoyen, il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance. » L'eau de la baignoire est rougie de sang, le papier est sanglant ; à terre gît un grand couteau de cuisine trempé de sang ; sur un misérable support de planches qui composait le mobilier de travail de l'infatigable journaliste, on lit : « À Marat, David. » Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac ; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef-d'œuvre de David et une des grandes curiosités de l'art moderne, elle n'a rien de trivial ni d'ignoble. Ce qu'il y a de plus étonnant dans ce poème inaccoutumé, c'est qu'il est peint avec une rapidité extrême, et quand on songe à la beauté du dessin, il y a là de quoi confondre l'esprit. Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme ; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal. Quelle était donc cette laideur que la sainte Mort a si vite effacée du bout de son aile ? Marat peut désormais défier Apollon, la mort vient de le baiser de ses lèvres amoureuses, et il repose dans le calme de sa métamorphose. Il y a dans cette œuvre quelque chose de tendre et de poignant à la fois ; dans l'air froid de cette chambre, sur ces murs froids, autour de cette froide et funèbre baignoire, une âme voltige. Nous permettez-vous, politiques de tous les partis, et vous-mêmes, farouches libéraux de 1845, de nous attendrir devant le chef-d'œuvre de David ? Cette peinture était un don à la patrie explorée, et nos larmes ne sont pas dangereuses. »

Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, 1846, recueilli dans *Curiosités esthétiques* en 1868.

## Histoire des arts Mises en scène historiques p. 104-105

### Prendre parti pour les insurgés

1. De trois quarts dos, les jambes écartées en appui avant, tête baissée, alignés, le visage masqué par les couvre-chefs, les soldats font un groupe compact, unis dans la position de tir. Une jambe en avant, ils sont déterminés.

2. Les victimes suscitent la compassion : certaines baignent dans leur sang, allongées sur le sol, d'autres sont effrayées et se prennent la tête dans leurs mains, se cachent les yeux. Au centre, dans la lumière, un homme à la chemise blanche et au pantalon jaune s'offre dans un geste christique. Agenouillés, les yeux écarquillés, son visage exprime la souffrance.

### Dénoncer un scandale politique

3. Les trois victimes sont plus stoïques que celles de Goya. Elles se tiennent debout, droit, offrant des postures moins dramatisées, presque solennelles, dans un sobre contraste noir et blanc. Il s'agit non pas du peuple, mais d'un empereur entouré de ces deux généraux. L'exécution se fait devant un simple mur, avec des badauds pour l'observer, de jour, alors que Goya avait choisi la nuit et un éclairage très expressif. Manet représente les trois victimes sans expression de souffrance soulignée : pas d'attitude christique, pas de geste dramatisé. Le peloton dirige ses armes de manière moins farouchement haineuse que dans le tableau de Goya.

4. Manet accuse clairement Napoléon III d'avoir abandonné l'archiduc Maximilien qu'il avait contribué à faire nommer empereur au Mexique. En peignant le personnage à droite sous les traits de Napoléon III et en le mettant à part du peloton d'exécution, il souligne sa lâcheté. Le peloton d'exécution est de trois-quarts dos également, mais la mise en scène ne montre pas de façon appuyée le combat du bien et du mal.

### Choisir le pacifisme

5. Picasso montre des victimes civiles, des femmes nues, des enfants, des bébés ; les femmes essaient de protéger leurs enfants, mais elles s'offrent, résignées, aux bourreaux. Leurs ventres proéminents évoquent des grossesses à venir et des guerres de toutes les époques.

6. Les hommes du peloton d'exécution incarnent la brutalité qui n'a pas d'âge : autant des guerriers contemporains que des guerriers de l'antiquité gréco-romaine. Épées, boucliers, casques, arbalètes

sont universels et éternels. Bien campés sur leurs jambes, menaçants, ils forment un groupe compact qui emprunte à la peinture d'Histoire de Poussin (L'enlèvement des Sabines, 1637-38 ; L'empereur Titus détruit le temple de Jérusalem, 1638-39) ou de David (Le Serment des Horaces, 1784, p. 175 du livre de seconde ; Les Sabines, 1799), maîtres de Picasso. Des lignes brisées les caractérisent, quand les formes rondes sont attribuées aux femmes.

## **BILAN**

### **1. Comparer les œuvres**

**a.** Les trois œuvres montrent des paysages à l'arrière-plan, ceux d'une autre vie possible : des champs, des arbres, des chemins qui conduisent ailleurs, des églises, et des ruines. Seul Goya choisit la nuit ; il est vrai que son œuvre sera souvent marquée par la couleur noire, les scènes de sabbats, dans sa propriété de Quinta del Sordo. Dans le tableau de Manet, placer des observateurs de la scène à l'arrière-plan redouble la position du spectateur du tableau qui assiste également impuissant à ces massacres.

**b.** Le peloton est compact, anonyme, incarnant l'ennemi napoléonien dans sa globalité chez Goya. Le peloton est groupé mais moins uniformisé chez Manet : ce sont des individus, avec leur responsabilité personnelle, dans des contrastes marqués noir et blanc. Chez Picasso, une violence plus conceptuelle est exprimée par la nudité, l'atemporalité des armes, des postures.

**c.** Goya met en scène la principale victime ; Manet les efface presque. Picasso montre des victimes résignées qui présentent au spectateur, par leur frontalité, leur statut de victime.

### **2. Rédiger un court texte argumentatif**

Pour construire l'argumentation, on commencera par condamner la pratique de l'emprunt en développant les arguments suivants : le manque d'imagination ou d'originalité, qui conduit à la répétition sans fin des mêmes formes, des mêmes mises en scène ; le postulat que le spectateur comprend l'allusion (ce qui nécessite une connivence culturelle).

**On** défendra l'emprunt en montrant que toute création se fait toujours à partir d'un substrat culturel, inconscient ou revendiqué ; que les artistes peuvent avoir la volonté de rendre hommage aux maîtres (y compris pour les dépasser) ; que l'artiste a le désir de complicité avec le spectateur.

On invitera les élèves à parcourir le chapitre 6 sur Les réécritures du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, p. 446 à 482, pour nourrir leur réflexion.

## Sujet séries générales

## Question sur le corpus

**Analyse des mots-clés de la question « Par quels procédés ces ruptures irréparables sont-elles dramatisées ? »**

- « ruptures irréparables » > il s'agit de repérer ce qui, dans ces textes, constitue une cassure entre un « avant » et un « après », un impossible retour en arrière
- « procédés » > il faut étudier les moyens littéraires employés par les auteurs
- « dramatisées » > ce terme implique de s'interroger sur la manière dont ces ruptures sont mises en valeur, rendues marquantes et comment elles créent une situation inédite.

**Éléments de réponse rédigée****I/ Des révélations coup de théâtre qui constituent des ruptures définitives****a.** Deux ruptures irrévocables décidées de façon unilatérale :

- La princesse de Clèves, alors même qu'elle est éperdument amoureuse du duc de Nemours qu'il l'aime autant, et que, veuve, elle se trouve en mesure de l'épouser, lui annonce, dans un ultime entretien, qu'elle décide de rompre à tout jamais parce qu'il est responsable, par ses indiscretions, de la mort de M. de Clèves (l. 21), et parce qu'elle est certaine qu'il ne saura pas lui rester fidèle ;
- Bernard Profitendieu annonce à son père qu'il a découvert qu'il n'était qu'un enfant adultère et qu'il quitte donc le domicile familial, et lui adresse une lettre pleine de mépris, de reproches, et d'insultes.

**b.** Une rupture rendue encore plus irrévocable par la mort de l'épistolière :

- Roxane annonce une cascade de coups de théâtre à Usbek : elle lui a été infidèle, elle a tué ceux qui ont assassiné son amant, elle l'a trompé en lui faisant croire qu'elle l'aimait alors qu'elle l'a toujours détesté, et elle écrit cette lettre tandis que le poison coule dans ses veines.

**II/ Les procédés de dramatisation****a.** Une parole directe du personnage, sans la présence du narrateur, et adressée à un unique destinataire :

- une parole directe : la princesse de Clèves s'adresse au duc qui lui fait face, mais la longueur de sa réplique souligne qu'elle ne le laisse pas l'interrompre et signale sa détermination ;
- une parole différée par la situation de parole spécifique de la lettre : une mise à mort du destinataire, sans réponse possible ;
- Bernard Profitendieu laisse cette lettre à son père et part, et exerce une menace de chantage pour le dissuader de le faire revenir (l. 13-14) ;
- Roxane écrit tandis qu'elle se suicide : le temps d'écriture de la lettre correspond exactement au temps que le poison met à la tuer. Usbek, qui est pourtant son seigneur et maître, est laissé dans une position de totale impuissance.

**b.** Une très forte relation du locuteur au destinataire :

- Des sentiments violents : passion amoureuse en ce qui concerne la princesse et le duc ; mépris et absence totale de sentiment filial voire de reconnaissance de la part de Bernard Profitendieu ; haine de Roxane alors qu'elle est la favorite d'Usbek.
- En conséquence, les clauses sont extrêmement travaillées puisqu'elles sont des pointes assassines (volontaires pour Bernard et Roxane, consciente pour la Princesse), des *ultima verba* qui concluent une relation longue entre deux personnages : affirmation définitive de la Princesse : « Il est impossible de passer par-dessus des raisons aussi fortes », « résolutions que j'ai prises de n'en sortir jamais » ; haine de Roxane qui choisit justement d'user de ce sentiment pour dire qu'elle se sent mourir « je sens faiblir jusqu'à ma haine » ;

trois propositions subordonnées dont l'antécédent est le « ridicule nom » du juge Profitendieu, et qui sonnent comme autant d'insultes et de menaces, dans une gradation ascendante.

## Commentaire

M<sup>me</sup> de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (1678)

### Plan détaillé proposé

#### Introduction

Ce discours de Mme de Clèves au duc de Nemours superpose exactement son aveu à sa décision irrévocable de rompre : de même que lorsqu'il a surpris l'aveu de Mme de Clèves à son époux, le duc était transporté d'apprendre la passion qu'il inspirait et effrayé de sentir que jamais cette femme ne lui céderait puisqu'elle en faisait l'aveu à son mari, de même, il entend pour la première fois la Princesse lui avouer ses sentiments et la perd au même instant. L'aveu scelle la rupture et parachève le portait de la Princesse de Clèves en parangon de vertu, en modèle esthétique et éthique du Classicisme.

#### I/ Un aveu d'amour...

##### a. L'aveu des sentiments

– emploi de verbes, notamment de parole, qui appuient l'aveu : « J'avoue » (l. 1), « Je vous en ai trop dit pour vous cacher » (l. 8-9)  
– euphémisme pour dire la passion amoureuse, diluée dans le pluriel « les passions peuvent me conduire » (l. 1)

– portrait élogieux du duc, présenté comme un homme irrésistible, et elle s'inclut dans ses conquêtes : « toutes les dispositions à la galanterie et toutes les qualités qui sont propres à y donner des succès heureux. » (l. 3-4) ; « toutes les femmes souhaitent de vous attacher. Il y en a peu à qui vous ne plaisiez ; mon expérience me ferait croire qu'il n'y en a point à qui vous ne puissiez plaire. » (l. 13-15)

##### b. Le retour sur leur relation

– rappel de l'épisode de la lettre perdue et de la jalousie de Mme de Clèves : « je souffris de si cruelles peines le soir que la Reine me donna cette lettre de Mme de Thémises, que l'on disait qui s'adressait à vous » (l. 9-11).

– une passion telle que la jalousie est présentée de manière hyperbolique comme « le plus grand de tous les maux » (l. 11-12)

– le Prince connaissait la passion de sa femme pour le duc « me reprocher de vous avoir aimé » (l. 22)

#### II/ ... qui scelle paradoxalement une rupture irrémédiable...

##### a. Un raisonnement imparable et implacable

– Mme de Clèves se présente comme devant faire un choix entre deux états antithétiques, mentionnés par les périphrases : celui de veuve non remariée (« dans l'état où je suis », l. 25) et celui d'épouse potentielle du duc « dans cet état » (l. 16), présenté comme celui « de la souffrance » (l. 17) pas même adoucie par le droit de se « plaindre » (l. 18). Elle met en scène ce qui pourrait apparaître comme un dilemme, si sa décision n'était déjà prise.

– Loin de s'épancher dans le plaisir de l'aveu, Mme de Clèves l'enchâsse dans une argumentation extrêmement rigoureuse qui vise à prouver la nécessité absolue de la rupture. Elle envisage ce qui arriverait si elle épousait M. de Nemours et loin de se laisser bercer par l'évocation d'une passion qui serait enfin permise, elle ne retient que les conséquences de l'infidélité du duc posée comme inéluctable.

– En effet, elle affirme que le duc la trompera de façon nécessaire malgré l'emploi de l'euphémisme et du conditionnel « Vous avez déjà eu plusieurs passions, vous en auriez encore », le polyptote « avez eu » / « auriez » suggérant que le duc ne changera pas sa nature inconstante ; et cette infidélité sera cause d'une « douleur mortelle » (l. 7) et du « malheur de la jalousie » (l. 8), présenté comme « le plus grand de tous les maux ». Ces tournures hyperboliques persuadent le duc de la force de l'argument : il serait contraire à la raison voire néfaste de l'épouser.

**b.** Une implication du destinataire dans le raisonnement

– La force de persuasion du discours de la Princesse tient également à sa manière d’impliquer le duc dans son raisonnement, notamment par l’emploi des questions rhétoriques qui tendent vers la maxime par leur caractère général : « On fait des reproches à un amant ; mais en fait-on à un mari, quand on n’a à lui reprocher que de n’avoir plus d’amour ? »

– Elle use d’une rhétorique savamment orchestrée : ainsi, après avoir affirmé que s’abandonner à la passion en épousant un homme à galanteries c’est se condamner à un malheur certain, elle utilise un dernier argument, encore plus persuasif (la gradation étant soulignée par les répétitions « Quand je pourrais m’accoutumer à cette sorte de malheur, pourrais m’accoutumer à celui... », l. 19-21), qui repose sur la prosopopée, à savoir la mise en scène de la parole d’un mort. En effet, Mme de Clèves n’hésite pas à faire entendre au duc le réquisitoire que ses regrets et ses remords ne manqueront pas de lui adresser : « vous accuser de sa mort, me reprocher de vous avoir aimé, de vous avoir épousé et me faire sentir la différence de son attachement au vôtre ? » (l. 21-23). Mais sous couvert de ce discours macabre, ce sont les reproches qu’elle adresse elle-même au duc, qu’elle qualifie de « raisons si fortes » (l. 24), et qui scellent la rupture.

**III/ ... et peint le portrait d’une héroïne conforme à l’idéal classique.**

**a.** Une héroïne parée de toutes les vertus morales

– La Princesse se connaît : elle n’est pas aveuglée, elle parle avec lucidité. Aussi, lorsqu’elle pose d’emblée l’antithèse « les passions peuvent me conduire, mais elles ne sauraient m’aveugler », la première partie de la phrase concède sa faiblesse sentimentale, mais la seconde consacre la puissance de sa volonté. Si bien que plus elle reconnaît la puissance de séduction du duc, plus elle affirme la nécessité de la rupture.

– Son discours semble émaillé de maximes morales démontrant qu’elle a pris soin d’étudier la nature humaine avec acuité et d’en tirer une leçon de vie : ainsi regarde-t-elle la jalousie comme « le plus grand de tous les maux », et analyse-t-elle que toutes les femmes souhaitent s’attacher le duc « par vanité ou par goût » (l. 13) ; elle classe la souffrance de n’être plus aimée parmi les « douleur(s) mortelle(s) », mais place encore plus haut le « malheur de la jalousie », en ce qu’elle est dégradante, ce qui est repris par l’idée qu’on n’a aucune légitimité à reprocher à un mari « de n’avoir plus d’amour » (l. 19).

– Modèle de lucidité, de mesure, et de force d’âme, la Princesse de Clèves a su surmonter les pièges de la passion et se dicter sa propre conduite, guidée par les impératifs moraux de son éducation (cf. texte p. 21) qu’elle a parfaitement intériorisés comme en témoigne le passage de la tournure impersonnelle à la résolution du « Je » (l. 23-25).

**b.** Une réflexion de moraliste classique

M<sup>me</sup> de Lafayette, par le biais de son héroïne, propose une réflexion de moraliste classique, secondée par son ami le duc de La Rochefoucauld qui a relu son roman. Le renoncement à l’amour de la Princesse, s’il peut apparaître aux lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle comme une fuite, voire une mutilation de l’être, ou comme une idéalisation des sentiments amoureux qui empêche de les vivre, se concevait au XVII<sup>e</sup> siècle comme une résistance sublime aux passions et aux tourments qu’elle entraîne. La sérénité ultime de la Princesse, comprise comme une détermination à reprendre l’ascendant sur ses passions, consacre la suprématie de la raison classique, et construit le mythe d’une héroïne aussi parfaite sur le plan éthique que sur le plan esthétique.

**Dissertation**

**Analyse du sujet « Le plaisir de lire des romans ne provient-il que du plaisir que l’on prend à se laisser raconter des histoires ? »**

La formulation du sujet restreint le plaisir de la lecture des romans au seul plaisir de lire des histoires, mais on note aussi l’accentuation sur la passivité du lecteur avec la tournure « se laisser raconter ». Enfin, l’expression « raconter des histoires » repose sur un double sens, le sens figuré signifiant « raconter des mensonges », « dire des bobards ». La dissertation devra prendre en compte tous ces aspects du sujet.

## Plan détaillé proposé

### I/ La lecture est avant tout un plaisir de se laisser raconter des histoires

a. « Raconte-moi une histoire » : le plaisir de la fiction...

– quitter, le temps d'une lecture, l'environnement qui nous entoure et se plonger dans un contexte fictif

– plaisir des ficelles romanesques : aventures, rebondissements, suspens (*Les Faux-monnayeurs* de Gide p. 108, *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne)

– plongées dans l'Histoire (*La Reine Margot* de Dumas p. 97), dans d'autres civilisations (*Salammbo* de Flaubert p. 94), dans des situations exotiques (*Robinson Crusoë* de Defoe)

b... voire de l'évasion complète : la création d'univers fantastiques ou merveilleux

– Aventures incroyables et science-fiction : *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, *La Nuit des temps* de Barjavel

– Utopies (l'Eldorado dans *Candide* de Voltaire) et contre-utopies (*Le meilleur des mondes* d'Huxley)

c. La suprématie du recours à l'apologue dans la visée argumentative, preuve que le plaisir de se laisser raconter des histoires l'emporte

– *Zadig* (p. 370) ou *Candide* (p. 607) de Voltaire font réfléchir sur le monde en racontant des histoires

– « Le Pouvoir des fables » de La Fontaine p. 305 : « La foule se donne entière à l'orateur / Un trait de fable en eut l'honneur » : donc, selon le fabuliste, l'être humain (« l'animal à tête frivole ») veut par-dessus tout qu'on lui raconte des histoires (dans ce cas, le récit mythologique commencé par l'orateur)

– « Une morale nue apporte de l'ennui / Le conte fait passer le précepte après lui », La Fontaine. Donc, ce que l'être humain recherche dans ses lectures, c'est le « conte », au sens large, et c'est ce qui lui plaît, le reste étant ennuyeux.

### II/ Cependant, le plaisir de la lecture ne peut reposer sur le présupposé d'une passivité du lecteur

Non pas, comme dit le sujet « se laisser raconter des histoires », mais prendre part à la lecture de l'histoire : le plaisir de la lecture, c'est le plaisir d'une participation pleine et entière.

a. Par le plaisir de l'identification du lecteur aux personnages

Plaisir incommensurable des jeunes lecteurs à s'identifier aux héros de leurs lectures : voir l'extrait du *Roman bourgeois* de Furetière p. 26. On prendra des exemples aussi dans les textes de *L'Enfant* de Vallès (Jacques qui se prend pour Robinson) et *d'Enfance* de Sarraute (Natacha qui s'identifie avec les personnages de *Rocambole*). Ils vont jusqu'à s'imaginer dans l'univers décrit, perdant tout repère par rapport au monde dans lequel ils sont physiquement présents. Ainsi le jeune Vingtras imagine-t-il étancher sa soif avec les limons frais de l'île de Robinson et la jeune Sarraute se croit-elle l'héroïne ou la victime de ce qu'elle lit : « je dois avec eux affronter des désastres, courir d'atroces dangers, lutter au bord de précipices, recevoir dans le dos des coups de poignard, être séquestrée, maltraitée par d'affreuses mégères, menacée d'être perdue à jamais... ». Cette identification est charnelle : « ils étaient, et avec eux une part arrachée à moi-même, précipités du haut des falaises », et procure un plaisir extrême : « C'est un moment de bonheur intense ».

b. Par le plaisir de participer à la construction de l'intrigue, à l'élaboration du sens

– Le plaisir de prendre part à l'enquête et à la révélation de la vérité dans les romans policiers (*Le Signe des quatre* de Conan Doyle p. 371).

– Le plaisir de décoder ce que l'auteur ne dit pas clairement : usage de l'ironie dans les textes des Lumières (*Zadig* de Voltaire p. 370, *Les Lettres persanes* de Montesquieu p. 107)

– Le plaisir d'être un architecteur : retrouver les hypotextes dans les hypertextes, les textes originels dans les réécritures et d'interpréter la réécriture (*Les Choses* de Perec, p. 466 sq.)

c. Par le plaisir de partager une connivence avec l'auteur, voire une sensibilité et une émotion esthétiques

– Relation de Stendhal avec ses lecteurs : les « Happy few », une société choisie, qui se reconnaît. On peut parler d'une « Italie stendhalienne », et qualifier certains romans d'autres auteurs de « stendhaliens », comme *Le Hussard sur le toit* de Giono.

– Plaisir de (re)découvrir les œuvres dont parlent les romanciers dans leurs œuvres : Proust qui parle de toiles de Vermeer dans *La Recherche*, Pierre Michon qui glose les poèmes de Rimbaud dans *Rimbaud le fils...*

### III/ Enfin, le plaisir de lire, loin de reposer sur le plaisir de se laisser tromper et bercer par un univers qui ne nous raconterait que des histoires, repose également sur le plaisir d'appréhender le monde réel et une forme de vérité

#### a. Le plaisir d'apprendre

Les romans scientifiques, les romans historiques : *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar p. 99, *Quatre-vingt-treize* de Hugo p. 98.

#### b. Le plaisir de comprendre, questionner, interpréter

– Comprendre une époque à travers les échecs de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert p. 90 ou grâce à la peinture de la haute société parisienne sous la Restauration dans *Le Colonel Chabert* ou *La Duchesse de Langeais* de Balzac ; une fiction plus vraie que nature sur la peinture du monde politique et de ses rouages des années 1830 : *Lucien Leuwen* de Stendhal

– Le sentiment de l'absurde lié à la condition humaine : *La Peste* de Camus p. 459 ou *L'Étranger* p. 54-55, *Un roi sans divertissement* de Giono

#### c. Prolonger le plaisir de lecture en le projetant dans le monde réel : vivre sa vie par le prisme de la littérature

De même que Swann tombe amoureux d'Odette de Crécy parce qu'elle présente une ressemblance frappante avec « Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine » (*Un amour de Swann* de Proust), le plaisir de la lecture ne s'arrête pas aux seuls moments où le lecteur lit. Le monde romanesque, ses aventures, sa beauté se prolongent dans le quotidien du lecteur.

## Écriture d'invention

### Analyse du sujet

1. Ce sujet d'imagination repose sur une analyse très précise de la lettre du fils : il faut la relire en s'imaginant quelles réactions immédiates, quelles émotions successives et quelles réflexions vont amener la mère de Bernard Profitendieu, qui est également l'épouse du juge bafoué par la lettre, à prendre telle ou telle décision.

2. Par ailleurs, le contexte historique et social est primordial : la lettre souligne combien le juge Profitendieu a « horreur du scandale » (l. 10). Nous sommes dans les années 1920, dans un milieu bourgeois, où la marge de liberté et de manœuvre d'une femme est infime.

3. Il s'agit de choisir, parmi les réactions et émotions possibles de cette femme, celles que l'on veut retenir pour construire une invention riche en interprétations psychologiques, qui permette de développer un dilemme, donc un monologue délibératif, et d'aboutir à une prise de décision.

### Réactions possibles en tant que...

mère	épouse	ex-amante
– <u>Honte</u> : son fils connaît sa faute (l.3)	– <u>Veut rester du côté du mari</u>	– <u>Remords d'un adultère ? mariage qui a servi à cacher cette faute ?</u>
– <u>Douleur</u> : son fils part et ne veut plus la voir (l.24)	– <u>Culpabilité et honte de la réaction de son fils</u> : le juge l'a sauvée de la honte et a sauvé son fils de la bâtardise, reçoit cette lettre insultante en retour	– <u>Le juge l'a-t-il épousée en connaissance de cause ?</u> – L'a-t-elle trompé en prétendant que c'était son fils ?
– <u>Fierté</u> de voir la manière dont son fils réagit : aucun apitoiement sur son sort, il relève le défi et choisit la combativité. Ne lui fait pas la morale, ne lui reproche pas d'avoir fait de lui un bâtard.	– <u>Choisit de ne plus se taire, de renoncer à un confort de bourgeoise qui lui pèse et de rejoindre son fils ?</u>	



Le soulignement et l'italique suggèrent deux interprétations différentes, et la compatibilité des réactions.

### Extrait de correction rédigée

Marie Profitendieu, dame patronnesse de la paroisse de Saint-Thomas, s'était dépêchée de rentrer afin d'accueillir son époux. Elle passa rapidement la tête dans le bureau du juge et remarqua tout de suite une lettre, sans enveloppe, et posée en évidence. Intriguée, elle s'approcha et reconnut l'écriture de son fils aîné Bernard, si bien qu'elle s'autorisa à lire.

Ce fut comme si la foudre s'était abattue à ses pieds : elle tomba dans le fauteuil du juge sur lequel elle n'aurait jamais osé s'asseoir en temps habituel, et resta prostrée de longues minutes.

« Mon Dieu ! Bernard sait ! Bernard s'en va ! Et Bernard écrit de telles horreurs à Henri que jamais plus ils ne se parleront ! »

## Sujet séries technologiques

### Question sur le corpus

1. Les locuteurs s'adressent à des destinataires dont ils sont proches, et pour lesquels ils éprouvent ou devraient éprouver des sentiments d'affection forts : un amant en la personne du duc ; un époux en la personne d'Usbek ; un père en la personne du juge Profitendieu. Or, les ruptures irréparables que constituent ce discours et ces lettres, révèlent que la passion amoureuse de la Princesse cède à la décision irrévocable de rompre en prévision de l'infidélité à venir du duc, alors que ce n'est qu'un procès d'intention ; que la « soumission » (l. 18) de Roxane devant Usbek cachait en réalité « la violence de (s)a haine » (l. 21) ; que Bernard Profitendieu n'a jamais éprouvé que « peu d'amour » pour celui qui n'est finalement pas son père.

2. Cf. *supra*, sujet des séries générales.

### Commentaire

Montesquieu, *Lettres persanes*, lettre 161 (1721)

### Plan détaillé proposé

#### Introduction

Usbek, sultan perse qui voyage en Europe, reçoit des nouvelles d'Ispahan qui l'avisent d'une révolte des femmes de son sérail : si cette intrigue secondaire confère à l'ouvrage beaucoup de son piment exotique, c'est surtout pour Montesquieu l'occasion de s'interroger sur la condition féminine et de souligner les contradictions entre les théories progressistes d'Usbek qui doivent beaucoup à l'esprit des Lumières, et son comportement parfaitement obscurantiste et rétrograde dans son harem où il se conduit en despote sanguinaire régnant sur un peuple d'esclaves. Les dernières lettres nous font assister à un véritable bain de sang dans le sérail dont la plus belle figure est Roxane. C'est elle qui écrit cette lettre qui sert de dénouement à l'intrigue romanesque et de conclusion à la critique contemporaine.

Cette lettre est à la fois le récit du suicide de l'épistolière et la mise à mort du destinataire : Roxane, dans un véritable coup de théâtre, annonce à Usbek que, loin d'être une favorite docile, elle est celle qui ne s'est jamais laissée soumettre par la tyrannie de son sultan. Écrite de manière spectaculaire, avec fureur, panache et grandeur, cette lettre constitue l'apothéose tragique de Roxane, qui, grâce au caractère différé de la communication épistolaire donne le coup de grâce à son maître en se libérant de son emprise despotique par une mort volontaire et libre.

## I/ Une lettre tragique et théâtralisée : Roxane met en scène sa propre mort

### a. Des aveux qui conduisent au suicide

La lettre est une succession d'aveux : quatre coups de théâtre soulignés par le « oui » initial, le style haché, le rythme croissant et la revendication pleine de défi de sa culpabilité :

– « Oui, je t'ai trompé » : aveu d'infidélité et d'adultère revendiqué

– Elle fait l'aveu d'un amour passionnel pour un autre comme le souligne la double désignation hyperbolique : « le seul homme qui me retenait à la vie » (l. 5), « le plus beau sang du monde » (l. 7-8) et la caractérisation des eunuques qui ont tué cet amant en « gardiens sacrilèges » (l. 7), preuve qu'elle voit en cet homme aimé un dieu.

– En annonçant son suicide (« Je vais mourir » l. 4), elle se soustrait à la domination de son maître par sa propre volonté.

– Elle revendique d'avoir tué les gardiens, par des métaphores soulignées par l'euphémisme : « mais mon ombre s'envole bien accompagnée » (l. 6) (escorte d'eunuques vers la mort), « je viens d'envoyer devant moi ces gardiens sacrilèges » (l. 6-7).

### b. Une dramatisation tragique

– Cette lettre s'apparente à une tirade théâtrale : les adverbes « Oui » à l'initial et « Non » (l. 12) transgressent les codes épistolaires et miment un échange oral et non pas écrit.

– L'écriture imite la spontanéité de l'oral, dans l'absence de liens logiques entre paragraphes. Elle privilégie l'esthétique du contraste dans le passage entre les paragraphes 1 et 2 de « plaisirs » (l. 3) à « Je vais mourir » (l. 4). On sent l'urgence de cette parole qui se meurt petit à petit.

– La fin du roman est parallèle à la mort de l'héroïne : ses derniers mots sont les derniers de l'œuvre, sorte de conclusion théâtralisée.

– Le temps d'écriture de la lettre coïncide exactement avec le temps de l'agonie, dans une dramatisation intense : « Je vais mourir » (l. 4) / « je meurs » (l. 6) / « c'en est fait » (l. 27) / « je me meurs » (l. 28). Le style haché final mime la suffocation, l'exténuation, la montée du poison.

– Sur ce champ de ruines et de sang qu'est devenu le sérail, la favorite meurt dans un cri de haine et un moment de lucidité tragiques.

– Le nom de « Roxane » rappelle celui de l'héroïne de Racine dans *Bajazet*. De même, sa passion tragique en fait une amoureuse éplorée (l. 5-6) et sa vengeance meurtrière la rapproche aussi des fureurs d'Hermione (qui demande à Oreste, amoureux d'elle, de tuer Pyrrhus parce qu'il ne l'aime plus) ou de Médée (qui tue les enfants qu'elle a eus avec Jason pour le punir de l'avoir abandonnée) : les références implicites au genre de la tragédie sont donc nombreuses.

## II/ Une lettre des Lumières : la revendication de liberté et la rébellion de Roxane prennent des accents féministes

### a. La dénonciation de l'oppression du sérail

– Roxane exprime sa révolte avec indignation

- contre ce qu'elle a subi avec des expressions allusives et pourtant claires à un mariage qui n'est qu'un viol légalisé : « adorer tes caprices » (l. 10), « ma soumission à tes fantaisies » (l. 18-19). La « vertu » (l. 18) est effectivement « profané[e] » dans cet esclavage sexuel qu'est le concubinage du sérail.

- contre l'inégalité du rapport homme / femme (pouvoir absolu du mari / soumission absolue de l'épouse) qu'elle renverse dans sa question qui établit un parallèle entre les désirs d'Usbek et les siens grâce à l'emploi du polyptote « tout / tous » : « pendant que tu te permets tout, tu eusses le droit d'affliger tous mes désirs ? » (l. 10-11)

– Elle revendique sa liberté : elle était opprimée physiquement mais libre spirituellement, car son libre arbitre était intact comme le montre l'opposition entre l'asservissement du corps et la liberté de son esprit dans l'expression : « j'ai pu vivre dans la servitude mais j'ai toujours été libre » (l. 12) ; « mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance » (l. 13-14).

**b.** Le renversement du rapport de forces : c'est elle qui prend l'ascendant sur son sultan et maître – Le sérail devient le lieu de ses délices et non de ceux du sultan, ce que marque l'antithèse « ton affreux sérail / lieu de délices et de plaisir » (l. 3). Par ce renversement, le sérail n'est plus le lieu du pouvoir masculin mais de la jouissance féminine.

– Alors qu'Usbek la croyait naïve, « que je fusse assez crédule » (l. 9), c'est lui qui l'a été ; elle souligne l'aveuglement d'Usbek dans des formules satiriques : « je me suis jouée » (l. 2), « tu étais étonné »

(l. 20). Dans la dérivation « tu me croyais trompée et je te trompais » (l. 23-24), le chiasme des pronoms personnels « tu me » / « je te », souligne l'inversion du rapport de force : le sujet (Usbek) devient objet, qui subit et l'objet (Roxane) devient sujet, qui agit.

– Elle lui dicte de manière moqueuse sa conduite et s'assimile à une déesse puisque c'est traditionnellement au Ciel que l'on rend grâce de quelque chose : « tu devrais me rendre grâce » (l. 15)

– Le renversement est accentué par le parallélisme entre « les transports de l'amour » / « la violence de la haine » (l. 20-21) où l'on note le passage des sentiments apparents de Roxane à ses sentiments réels.

**c.** Une porte-parole des idéaux des Lumières

– Roxane apparaît comme une femme éclairée et en accord avec les conceptions des philosophes des Lumières, avec son discours qui s'appuie sur la nature : « j'ai réformé tes lois sur celles de la nature » (l. 13) (contre celles d'un despote - Usbek - qui maltraite la liberté et l'égalité inhérentes aux hommes).

– Derrière l'exotisme du « sérail » (l. 3) qui paraît dans les trahisons, dans la sensualité, dans les meurtres se profile une lecture symbolique de la critique du despotisme : le sérail d'Usbek symbolise tout royaume despotique et le discours de révolte de Roxane vaut pour tout peuple opprimé (« la servitude » l. 12, « ma soumission » l. 18-19, « soumis » l. 23).

– On peut alors élargir la thèse du texte à l'idée que l'oppression génère et légitime la révolte.

## Dissertation

### Introduction

Le personnage principal d'un roman est couramment appelé le héros. Ainsi, le protagoniste, celui que la narration porte au premier plan, est-il qualifié de « héros de l'histoire ». Étymologiquement, le héros est un demi-dieu, un être exceptionnel, issu d'une conception entre un être divin et un être mortel, comme Hercule. Cependant, nombre de romans narrent les aventures de personnages qui ne sont pas des modèles : ainsi, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos présentent-elles les personnages principaux de libertins odieux, désirant corrompre des êtres vertueux. Cependant, s'ils ne sont pas des héros positifs, ils restent extraordinaires et exceptionnels, des héros du mal. Est-ce à dire que le personnage principal d'un roman ne peut être un personnage banal, commun ? Le personnage principal d'un roman peut-il être un homme ordinaire ou bien est-il toujours un être exceptionnel ?

### I/ Le personnage principal d'un roman est souvent un être exceptionnel

**a.** Le personnage romanesque tire son origine de l'univers de l'épopée, qui présente des êtres aux aventures extraordinaires :

- Épopées homériques : Achille, Ulysse ;
- Romans de chevalerie : Arthur, Merlin.

**b.** De même, le personnage principal du roman traditionnel sort de l'ordinaire :

- Caractéristiques physiques : grande beauté d'Esméralda ; laideur difforme de Quasimodo ;
- Péripéties extraordinaires : Michel Strogoff, Edmond Dantès, d'Artagnan...

**c.** Il constitue souvent un modèle ou un contre-modèle :

- Modèle d'héroïsme avec Gavroche ou Rieux, de perfection classique avec la princesse de Clèves ;
- Perversité de la marquise de Merteuil, de Milady, de Vautrin.

### II/ Cependant, un personnage ordinaire, banal a toute sa place en tant que personnage principal d'un roman (« le premier homme qui passe est un héros suffisant », Zola, *Deux définitions du roman*).

**a.** Parce qu'il propose une intrigue plus vraisemblable, plus plausible :

- Le quotidien de Meursault avant le meurtre de l'Arabe est on ne peut plus ordinaire et banal : employé de bureau, va au cinéma, se baigne avec sa compagne... ;
- On pourrait croiser Jeanne, personnage principal d'*Une Vie* de Maupassant.

**b.** Parce qu'il constitue un reflet du lecteur :

- Ni extraordinairement vertueux comme la princesse de Clèves, ni incarnation du diable comme Vautrin, le personnage ordinaire permet au lecteur de se sentir concerné par l'histoire ;
- Personnages lambda dans un contexte historique qui les dépasse, comme les lecteurs qui vivent un événement historique : la révolution de février 1848 pour Frédéric Moreau, la Première Guerre mondiale pour Ferdinand Bardamu...

**c.** Parce que tout récit de vie présente un intérêt :

- Pierre Michon a écrit des *Vies minuscules* (en référence et par antithèse aux *Vies d'hommes illustres* de Plutarque), preuve que tout être, même banal, présente, parce qu'il appartient à l'humanité, un intérêt humain, sociologique, historique...

### III/ Que le personnage principal soit banal ou prodigieux, la tâche du romancier est de lui donner une destinée singulière.

**a.** La particularité du personnage romanesque, qu'il soit ordinaire ou extraordinaire, par rapport à l'être humain, c'est qu'il va au bout de son destin (« Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau, ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin », Camus).

- La vie d'Emma Bovary est peut-être celle de toute jeune femme de province, mal mariée, et qui a trop lu de romans, mais Flaubert lui donne une destinée exemplaire en l'amenant au suicide ;
- Meursault était un étranger, peu sensible, peu compréhensible, mais il devient cet être d'exception qui refuse de voir l'aumônier et veut qu'on l'accueille sur l'échafaud « avec des cris de haine ».

**b.** Le romancier transforme son personnage en un symbole signifiant :

- Le Père Goriot devient une figure emblématique, un « Christ de la Paternité ».
- Geneviève Baudu symbolise la mort du petit commerce mangé par l'ogre du grand magasin ;
- Roxane incarne la révolte de l'opprimé contre son despote.

## Écriture d'invention

### Analyse du sujet

1. Le sujet, contrairement à celui proposé pour les séries générales, n'est pas de nature narrative, mais argumentative. Il prend la forme d'une discussion entre deux personnages dont les thèses s'opposent.
2. Le sujet stipule clairement qu'il ne faut pas rédiger le dialogue sous forme théâtrale, c'est-à-dire avec des didascalies, mais sous forme romanesque, ce qui implique la présence, même très discrète, d'un narrateur, qu'il soit extérieur ou que ce soit l'un des deux personnages.
3. Le cadre de la discussion est libre, mais le lien entre les personnages est établi par le sujet : il s'agit de jeunes gens en âge de passer leur bac, et liés par l'amitié. Le ton sera évidemment courtois, et rien n'autorise un quelconque relâchement formel.

### Recherche d'arguments et d'exemples

<b>Thèse</b> : les romans sont lents et ennuyeux	<b>Antithèse</b> : les romans regorgent d'épisodes trépidants et de suspense
<b>Argument 1</b> : La lecture de romans, par définition œuvres longues donc ennuyeuses et souvent exigeantes, constitue davantage un travail de réflexion qu'un plaisir.	<b>Contre-argument 1</b> : La lecture de romans constitue un plaisir. Les grands romanciers savent toujours trouver un équilibre entre épisodes romanesques et trépidants, et réflexion.
<b>Argument 2</b> : Le genre romanesque est propice aux digressions interminables et comme greffées arbitrairement par l'auteur. → <b>Exemple a</b> : les descriptions interminables de Balzac dans <i>La Duchesse de Langeais</i> .	<b>Contre-argument 2</b> : Certes (concession), certains romans comportent des longueurs, et ( <b>contre-exemple 1</b> ) <i>La Duchesse de Langeais</i> développe des exposés sociohistoriques longs, <b>mais l'auteur a pris soin de commencer son récit</b>

→ **Exemple b** : La digression sur les égouts de Paris, « Les intestins du Léviathan » dans *Les Misérables*, alors que Jean Valjean porte Marius sur ses épaules, poursuivi par Javert : une digression intenable ! « Je suis certain que tout le monde saute cette partie du roman ! Et avec cet exemple, impossible de prétendre qu'il a une utilité dans la narration ! »

**Argument 3** : Les romans relèvent d'un genre trop libre et foisonnant : la nouvelle permet une plus grande densité, une plus grande vivacité. On n'a pas le temps de s'ennuyer.

→ **Exemple** : les nouvelles de Maupassant sont plus énergiques et plus marquantes que ses romans. « Je préfère "La Parure" à *Une Vie* : la chute de la nouvelle, sa construction comme une réécriture de *Cendrillon* sont inoubliables, alors que le roman de l'échec d'*Une Vie* en devient pesant. »

**Argument 4** : Le monde romanesque est souvent trop invraisemblable et en devient ennuyeux par son idéalisation ou le recours à des ficelles trop prévisibles : on pourrait dire à l'avance ce qui va arriver.

→ **Exemple** : tous les romans de Jane Austen suivent le même schéma narratif. Une héroïne noble, jeune, belle et vertueuse, mais pauvre le plus souvent, va épouser un homme de mérite, après des péripéties très similaires : elle sera confrontée à des épreuves qui conforteront sa vertu, laquelle contraste avec le vice d'hommes sans scrupules qui séduisent des femmes trop naïves et les abandonnent.

**Argument 5** : Peu de romans sont vraiment marquants, on les oublie vite, une fois refermés. Le temps passé à les lire ne vaut pas la fréquentation des êtres humains.

**par un épisode trépidant** : l'enfermement volontaire de l'héroïne dans un couvent et le héros qui la cherchait depuis des années l'a enfin retrouvée. Le suspense est intense, et la digression permet de comprendre le contexte qui a amené les personnages à cette situation. Donc pas de greffe arbitraire, mais bien un lien.

**Concession du personnage. Mais plaisir de relire ce morceau autonome et passionnant après.**

**Contre-argument 3** : Au contraire, la nouvelle paraît un genre mineur : le romancier n'a pas l'occasion de révéler toute la gamme de ses talents.

→ **Exemple** : *Claude Gueux* de Hugo n'a pas du tout la force de résonance des *Misérables*.

**Contre-argument 4** : Les romans permettent de s'évader du monde réel le temps d'une lecture passionnante.

→ **Exemples** : Jacques Vingtras qui découvre Robinson Crusoé par hasard et le dévore (*L'Enfant de Vallès*) ; la petite Natacha qui se plonge dans l'univers de Rocambole (*Enfance* de Sarraute)

**Contre-argument 4 bis** : de nombreux romans, loin de brosser un univers idéaliste et invraisemblable, développent des peintures qui permettent de comprendre ce qui, sans cette représentation, nous échapperait, et de façon bien plus agréable qu'un ouvrage historique, grâce à la fiction.

→ **Exemple** : *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar.

**Contre-argument 5** : Le roman développe des situations extraordinaires de tensions et de suspense.

→ **Exemples** : quelle va être la décision de la princesse de Clèves, après la mort de son époux, alors qu'elle est désormais libre d'épouser le duc de Nemours ? Les ruptures fracassantes, comme autant de coups de théâtre que constituent la lettre de Bernard Profitendieu ou celle de Roxane à Usbek, pour clore le roman.

**Contre-argument 5 bis** : Les personnages sont des êtres humains d'exception, des concentrés d'humanité repensés par les romanciers (cf. texte de p.), leur fréquentation nous en apprend beaucoup sur la nature humaine.