

Pierre BRUNEL

Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé des lettres, docteur ès lettres, est professeur de littérature comparée à l'université de Paris IV. Il a publié des ouvrages sur Paul Claudel, sur les mythes antiques, et une histoire de la littérature française. Il a dirigé aux éditions Nathan une *Encyclopédie des littératures*.

Louis-Robert PLAZOLLES

Agrégé des lettres, est professeur à l'université de Paris-Sorbonne : il y participe à l'étude et à l'enseignement de la littérature moderne et contemporaine, et dirige un séminaire consacré aux techniques et aux structures romanesques. Spécialement intéressé par la problématique de la communication, il a consacré plusieurs ouvrages aux techniques de l'expression écrite et orale.

Philippe SELLIER

Agrégé des lettres, docteur ès lettres, professeur à l'université de Paris V, il est l'auteur d'ouvrages sur Pascal, sur La Fontaine, et sur les mythes littéraires.

Le commentaire composé

Un genre nouveau, le « commentaire composé d'un texte littéraire », occupe dans les travaux demandés aux étudiants une place grandissante. C'est un exercice particulièrement intéressant, mais difficile, et sans tradition ni exemple. Le présent ouvrage est une indispensable initiation à ce genre nouveau. Ce volume présente pour la première fois une méthode pratique, illustrée d'exemples amplement développés, de Corneille au « nouveau roman ».



J. Moreau

La contraction et la synthèse de textes

M. Patillon

Précis d'analyse littéraire : les structures de la fiction : décrire la poésie

J.M. Adam

**Le texte narratif
Le texte descriptif**

J. Rohou

Histoire de la littérature française du XVII^e siècle

B. Valette

Esthétique du roman moderne

J.L. Dejoan

Le théâtre français depuis 1945

D. Briot

Le langage poétique

J. Jaffré

Le vers et le poème

M. Marie - J. Aumont - A. Bergain

M. Vernet

Esthétique du film

M. Marie - J. Aumont

Analyse des films

H. Vairiel

Guide pour la présentation du manuscrit

Couverture illustrée de Philippe Desportes, annotée par Frédéric de Mailhès

Littérature française

Code de la maison de
commentaire qui du
4^e vers

+ l'adjectif d'or

Les poèmes à

regarder d'or

qui ne sont pas

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

de la même

Le confesse avoir fait d'un rebelle courage,
Tout ce que peut un Prince ennemi du seruage:
Le repos ocieux en travail i'ay mis.

I'ay comblé mon esprit de soucis & d'affaires,
Et forcé pour un temps mes regards volontaires,
Les priant à regret des yeux qui m'ont tué.

I'ay mille iours entiers, au chaud, à la gelee,
Erré la trompe au col par mont & par vallee,
Ardant, impatient, crié, couru, brosé:

Mais en courant le Cerf emplumé de vifesse,
Tandis moy pauvre serf d'une belle Maistresse,
L'estoy d'Amour cruel plus rudement chassé.

Ce n'est pas sans raison qu'on te donne des ailes,
Un carquois plein de traits, & de flammes cruelles,
Enfant victorieux, ie l'essaye au besoin:

Tu sçais lors que ie veux de toy libre me rendre,
Comme un oiseau de proie en volant me reprendre:
Tu as les feux de pres, & les fleches de loin.

Tout ce que i'ay tenté pour le bien de mon ame
N'a serui que de gomme & de soulfre à ma flame,

carquois plein de flammes. Car le carquois n'est
pas par la lie à mettre du feu. Il veut dire
un carquois de flammes, il faut car
il y a un carquois de flammes, car
adieu des ailes.

LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

P. BRUNEL

L.R. PLAZOLLES

P. SELLIER

NATHAN



190042

le commentaire composé

PIERRE BRUNEL
Professeur à l'Université
de Paris IV

PHILIPPE SELLIER
Professeur à l'Université
de Paris V

LOUIS-ROBERT PLAZOLLES
Professeur à l'Université
de Paris-Sorbonne

LE COMMENTAIRE

COMPOSÉ

NATHAN

Quelle que soit la méthode choisie pour étudier les écrivains français, il est évident qu'il faudra toujours partir des textes. Non que l'étude des lettres se réduise au respect myope de la lettre : mais son but doit rester la réflexion et la délectation.

Aussi ne pouvons-nous que nous réjouir de la place grandissante qu'occupe ce genre nouveau : le commentaire composé. Genre difficile aussi. C'est pourquoi nous avons cru devoir présenter aux étudiants ce livre d'initiation.

Dans une première partie, nous avons tenté, aussi succinctement que possible, de situer et de définir le commentaire composé, de présenter une méthode propre à guider l'étudiant dans l'élaboration de son développement et à lui imposer des contraintes nécessaires.

La seconde partie doit, pensons-nous, montrer que la rigueur de la règle n'exclut pas une certaine souplesse dans son application. La qualité particulière du texte étudié, l'originalité de chaque esprit légitiment des variantes qui ne conduisent pas nécessairement à l'anarchie. Les textes choisis ont été, en règle générale, empruntés à des ouvrages majeurs de notre littérature. Ils appartiennent à des genres et à des styles divers, car

nous tenions à familiariser les candidats avec les multiples faces de l'exercice.

Le traitement des exemples est également varié : on trouvera à côté de commentaires entièrement développés, des esquisses ou des plans détaillés. En effet, le danger reste de présenter des « corrigés » tout faits qui n'incitent qu'à la paresse d'écrire. Nul exercice plus stimulant, à notre avis, que d'enrichir un canevas ou de chercher un plan différent de celui proposé par un livre qu'il faut, un jour ou l'autre, jeter.

Si nous parvenons à inspirer aux candidats un sentiment de sécurité et non plus de méfiance, si nous les avons convaincus de l'intérêt qu'il y a à ordonner les sentiments et les réflexions inspirés à chacun par un grand texte, si enfin nous avons développé leur goût et leur curiosité littéraires, nous nous estimerons suffisamment récompensés de notre effort.

LES AUTEURS

I. SITUATION DU COMMENTAIRE COMPOSÉ

1 A LA DÉCOUVERTE DES GRANDS TEXTES

La voie première et naturelle de découverte d'une œuvre d'art écrite est sa lecture intégrale. C'est ainsi que se révèlent romans, recueils poétiques, pièces au fur et à mesure qu'ils sont publiés. La nécessité de cette lecture de toute une œuvre ne saurait en aucune manière s'atténuer, être mise en cause par la pratique d'exercices plus approfondis sur telle ou telle page. C'est pour mieux voir un Rembrandt qu'on se penche, **après avoir admiré toute la toile**, sur le détail d'une main ou d'un visage. De même les diverses études de "détails" en littérature, indubitablement enrichissantes, perdent presque tout leur sens, dès lors qu'elles sont privées de leur référence organique, vivante, à l'œuvre d'art créée par l'écrivain. Seuls certains poèmes (sonnets...), s'ils sont réellement isolés, une lettre, certains extraits de Mémoires peuvent être étudiés en eux-mêmes... C'est qu'alors l'œuvre d'art est elle-même si réduite qu'aucun de ses détails n'échappe. En revanche, sans avoir lu tout le roman, prétendre expliquer telle page de Zola, où le créateur présente ses protagonistes et laisse entendre subtilement le sort qui les attend, est un non-sens : non seulement ces multiples pierres d'attente ne seront même pas soupçonnées et un aspect essentiel de la technique du romancier sera oublié, mais il sera fort difficile d'apprécier isolément l'importance de telle remarque qui pourrait paraître anodine, ne s'éclairant que par le reste du livre (1). Non-sens aussi que d'interpréter une scène de théâtre en ignorant sa place dans le mouvement dramatique de toute la pièce ! Le théâtre n'étant d'ailleurs pas assimilable purement et simplement aux autres œuvres écrites, comment parler d'une scène sans avoir quelque idée d'une mise en scène possible, imaginée au cours de la lecture d'après les indications de l'auteur et les incitations de l'ensemble du texte ? Ionesco, par exemple, multiplie les indications de mise en scène, au point que parfois elles sont plus longues que son texte même. Or, le jeu, le ton de l'acteur changent souvent le sens d'une réplique. C'est donc non seulement à une négation de la qualité proprement théâtrale d'une page, mais à de véritables contre-sens qu'on s'expose en se mettant soudain à vaticiner sur un texte arraché plutôt qu'emprunté à une pièce.

A cette lecture intégrale correspond le **compte rendu de lecture**, pratiqué dans de nombreux pays et sans doute trop rare en France. Cet « exercice » (qu'on nous pardonne ce mot rébarbatif) n'est que l'adaptation à un groupe d'étudiants de cette habitude si naturelle que nous avons de parler des œuvres que nous venons de lire ou de voir. **Le compte rendu écrit** comporte cet intérêt particulier qu'en forçant à écrire, il contraint à approfondir : nos impressions se précisent, s'organisent et nous resteront. Il serait souhaitable

(1) Voir par exemple le plan que nous proposons pour une page de **L'Assommoir**.

que chaque étudiant, au sortir de cette petite aventure qu'est la communion à une œuvre d'art, rédigeât pour lui-même une « critique » (au sens positif du terme). Mais le débat dans un groupe offre d'irremplaçables avantages : multiplication de points de vue, affinement du goût, apprentissage de l'expression orale, contact de différentes personnalités par l'intermédiaire de l'œuvre, etc. Peu à peu, les étudiants apprendront aussi à regarder avec d'autres yeux les articles de « critique littéraire » des grands journaux, qui peuvent selon les cas servir de modèles ou de repoussoirs à leurs propres essais.

En dehors du compte rendu de lecture, toute une série de voies d'approche plus précises a été mise au point. On peut s'absorber dans la considération d'ensembles réduits, correspondant aux « détails » bien cadrés de la peinture.

1. **L'étude littéraire** concentre ses recherches sur quelques chapitres d'un roman, sur un acte de tragédie, sur telle section d'un recueil poétique, etc... Elle présente un intérêt évident : l'ensemble des chapitres évoquant la bataille de Waterloo ou le séjour de Fabrice en prison dans *La Chartreuse de Parme* permet à qui les étudie d'éclairer fortement certains aspects de l'art stendhalien. On s'apercevra ainsi, pour les derniers, que le romancier passe ici de sa discrète ironie habituelle à un fol amusement, introduit un romanesque plus poussé que partout ailleurs, ne dédaigne même pas de véritables « canulars » : Scarron et Diderot ne sont pas loin ! Cette atmosphère, particulière à ces chapitres, risque d'échapper si l'on contemple l'ensemble du roman ou si l'on se limite à une seule de ses pages. Cette méthode fait merveille pour distinguer, le cas échéant, la tonalité propre aux différents actes d'une pièce. Une série d'études littéraires jettera un jour nouveau sur la variété de *Dom Juan* : proximité de la tragédie (acte I), farce (acte II), héroïsme et romanesque (acte III), etc... L'étude littéraire procède par grands points de vue sur les pages considérées. Citons au hasard (tout dépend des textes) : sources, atmosphère, idées, images, poésie, personnages, peinture de mœurs, influence... Mais, plus que pour le compte rendu de lecture, on exige ici une composition solide et une progression dans l'intérêt des aspects retenus.

2. **Les explications de texte** s'attachent à des unités beaucoup plus restreintes dont le volume peut aller d'un sonnet à une page environ de la collection « La Pléiade ». Cette fois les mots mêmes peuvent être observés, commentés. L'expérience et la logique montrent que ces explications littéraires peuvent être conçues de trois manières :

a) **Le commentaire journalistique.** Ce type d'explication n'est pas actuellement utilisé dans l'Université. Mais il l'est par les étudiants et plus particulièrement, semble-t-il, par les érudits. Il consiste à présenter dans un « ordre » très libre des séries de remarques sur le texte. On pense à la manière de Montaigne, dans les meilleurs cas. La liberté de ce type de composition explique pour une part la pratique habituelle des journaux qui consiste à donner des titres à chaque paragraphe, pour que le lecteur suive sans effort.

b) **Le commentaire suivi.** Beaucoup plus connu, très répandu dans l'enseignement secondaire, il consiste à savourer une page ligne après ligne, et parfois mot après mot. Les commentaires oraux pratiqués dans les classes suivent ainsi le plus souvent le fil du texte. Les avantages de cette méthode apparaissent assez vite : elle permet la communion la plus intime au mouvement d'un poème (« Chant d'automne » ou « Harmonie du soir », de Baudelaire). Elle met en relief la progression dramatique (de nombreuses *Fables* de La Fontaine). Elle conduit à retrouver le dynamisme créateur de l'écrivain. Mais surtout, elle rend compte du fait qu'une page d'art s'adresse d'abord aux sens et à travers eux au sentiment artistique : le poème, forme suprême de l'art littéraire, est une suite musicale avec ses sons et ses rythmes mystérieusement suggestifs. On peut donc souhaiter ne pas en rompre le fil mélodique. Mais ce type de commentaire demande beaucoup de maîtrise :

il faut éviter ce mot à mot laborieux qui trop souvent a irrité les étudiants pendant le secondaire. La répétition, le verbiage, la recherche de profondes considérations sur des mots peu importants, l'éparpillement du texte, tels sont les grands dangers de ce difficile exercice.

c) **Le commentaire composé.** C'est le baccalauréat surtout qui l'a fait connaître, puisque le troisième sujet qu'il propose consiste en un commentaire « sous forme de dissertation ». Il est pourtant demeuré peu en honneur, jusqu'en 1966, où il a été imposé comme l'un des exercices fondamentaux dans plusieurs sections du premier cycle littéraire. Il a depuis lors conservé ou accru sa place parmi les modes d'analyse littéraire. C'est donc ce type d'étude de texte que nous allons maintenant présenter longuement.

2 VALEUR DU COMMENTAIRE COMPOSÉ

Le commentaire composé est un exercice plus naturel que son concurrent. Quand nous sortons d'un film, d'une pièce de théâtre, quand nous voulons parler d'un livre à nos amis, nous oscillons entre le commentaire journalistique et le commentaire composé (comme Monsieur Jourdain, « sans le savoir » !). Chacun, selon son tempérament, s'approchera plus de l'un de ces deux pôles. On demande ici aux fantaisistes, aux spontanés d'ordonner leurs impressions, de les grouper, de les exposer en se donnant pour but d'intéresser de plus en plus. On exigera aussi l'approfondissement d'impressions qui, au sortir d'une salle de spectacle par exemple, se résument parfois un peu trop dans des adjectifs comme : sensationnel, fantastique, etc...

Dans ce commentaire ne seront retenus que les deux ou trois aspects les plus frappants du texte. A chacun donc de choisir avec finesse les meilleurs angles de prise de vue et de laisser dans l'ombre ce qui est plus banal. L'un des grands intérêts de cet exercice, c'est qu'il révèle beaucoup plus clairement le commentateur lui-même : on dirait un filet à mailles inégales que chacun jette différemment dans la même eau ; la prise n'est jamais la même : aussi rien n'est plus passionnant qu'un débat après un commentaire de ce type.

Le point de vue plus synthétique adopté ici permet de mieux dégager l'atmosphère originale d'une page : un chapitre de *Sylvie*, un récit d'*Aurélia* perdront leur principale beauté dans un commentaire suivi. Analysée, la page n'est plus qu'un miroir brisé. Nerval l'avait bien compris, qui disait des sonnets de ses *Chimères* qu'« ils perdraient de leur charme à être expliqués » ; et sans doute « charme » a-t-il ici son sens fort de puissance envoûtante.

La supériorité du commentaire composé apparaît en ce qu'il se révèle capable d'assumer beaucoup de ce que le commentaire suivi apportait de meilleur. Il est évident qu'une étude de « Chant d'automne » devra consacrer son premier point à mettre en valeur l'importance, la permanence de la sensation auditive sans laquelle le poème n'existerait pas. Presque toujours la composition de la page présente un intérêt esthétique et devra être étudiée plus ou moins longuement. Ainsi l'aspect de « suite » musicale du texte pourra faire l'objet d'un point ou d'un paragraphe (2). Jamais un sentiment, une idée

(2) Alors que presque toujours l'explication suivie, qui a pour valeur essentielle de suivre note après note la mélodie, ne fait que la tuer, embarrassée qu'elle est dans des remarques de tous ordres (y compris grammaticales). Dans le présent volume, voir quelques points ou paragraphes sur le mouvement du texte : Pascal, « Les trois ordres » ; Apollinaire, « Le Pont Mirabeau »...

ne devront être dépouillés, dans le commentaire, de leur chair : les mots avec leurs sons, leur forme, leur longueur, leur puissance d'évocation, la résonance que leur donne ou refuse le jeu des coupes. Le danger, dans cette façon de considérer un texte, est d'intellectualiser ; la synthèse y invite. Il faudra même, lorsque la succession mélodique dans un vers, une phrase, une strophe, est particulièrement admirable, s'arrêter pour la faire goûter : il est dans Proust des phrases lyriques dont la beauté doit être soulignée à un moment ou à l'autre de l'explication ; l'insertion de brefs fragments d'un commentaire suivi allégé, réduit à l'essentiel, n'est jamais bien difficile, et l'on en trouvera de multiples exemples dans les études proposées plus loin.

Enfin, bien souvent ces grands coups de projecteur sur un texte stimulent énormément la réflexion esthétique. Qui aura consacré un point à la poésie racinienne, à propos du premier aveu de Phèdre par exemple, se trouvera aisément entraîné à méditer sur le rôle de la poésie dans une œuvre théâtrale, surtout s'il a auparavant étudié l'intérêt dramatique de la tirade. La simple recherche d'une transition ou d'un élargissement de la conclusion peut alors conduire à l'un des problèmes généraux de la création dramatique.



II. ÉLABORATION D'UN COMMENTAIRE COMPOSÉ

Un texte est proposé, en devoir ou à l'examen : comment procéder ? Chacun, dira-t-on, fait comme il peut ou comme il veut. Peut-être ; mais il n'en est pas moins vrai que là comme ailleurs les conseils ne sont pas dépourvus d'utilité. A chacun, après s'en être imprégné, d'en user suivant sa personnalité.

1 TRAVAIL PRÉPARATOIRE

Dans une **première étape** il est nécessaire de lire à plusieurs reprises le texte. Cette prise de contact est essentielle, car l'écrivain a conçu cette page, ainsi que toutes les autres, de façon à toucher ses lecteurs, à les mettre dans un certain état, à leur apporter tel ou tel renseignement, à les préparer à ce qui va suivre. Dans un premier temps, donc, il faut laisser naître en soi (et aider à naître) ces impressions fondamentales ; il faut aussi les saisir clairement et si possible les noter. Pour cela, pas d'autre solution que de lire et de relire : envoûté, on essaie de distinguer les caractères de cet envoûtement.

Pour s'aider dans cette élucidation, on peut se poser des questions. Rien de tel pour exciter l'esprit : sur quoi ce texte me renseigne-t-il ? qu'est-ce que l'auteur a voulu faire ? qu'est-ce que j'y retrouve de ce qui fait son originalité ? et aussi des questions plus personnelles : qu'est-ce qui me plaît dans cette page ? ou qu'est-ce qui m'intéresse ? ou qu'est-ce qui me surprend ? et pourquoi suis-je enchanté, intéressé ou surpris ?

Disons, pour résumer, que toutes ces questions préliminaires doivent être posées à partir de trois points de vue : le texte, l'auteur, le lecteur.

Dans une **deuxième étape**, on passera à une étude plus systématique, tant il est vrai qu'il faut savoir, à un moment, rompre un enchantement, aussi agréable soit-il, pour prendre ses distances et y voir plus clair. Il ne s'agira plus alors de sentir et de deviner, mais d'expliquer. C'est le stade, qui nous paraît absolument nécessaire, de l'explication détaillée. Cette indication peut surprendre : nous avons, plus haut, distingué nettement le commentaire au fil du texte du commentaire composé. Mais nous parlons ici du travail préparatoire et non de l'étude rédigée à laquelle il faut aboutir. Or, pour y aboutir, il faut absolument connaître toutes les richesses de détail que renferme le texte.

Il faudra donc l'examiner phrase par phrase, parfois même mot par mot (encore que tous ne méritent pas toujours qu'on leur fasse un sort), en oubliant pour quelque temps le commentaire composé lui-même. L'on doit, à ce moment du travail, tout découvrir par le menu : durant la première étape, on a laissé le charme agir dans sa totalité, cette fois on raffine, on distille, et l'on tente d'apercevoir ainsi tous les moyens mis en œuvre par l'auteur.

Mais il y faut aussi du contrôle : ne pas laisser l'esprit se perdre dans tous les détails, le contraindre à faire le point d'instant en instant, à rapprocher les remarques de détail et à saisir les aspects importants de la page. En étudiant, par exemple, le fragment de **Manon Lescaut** cité page 59, on remarquera comme sont indiqués avec précision, tout au long du récit, la place et les gestes des deux personnages, comme est suggérée par touches successives la montée du trouble chez des Griefs, comme le récit, apparemment objectif, est en réalité teinté d'affectivité et peut-être même faussé. L'on parvient ainsi, tout simplement, à ce qui constituerait la conclusion d'une explication détaillée orale : faisceau où sont rassemblées les qualités essentielles du texte, découvertes petit à petit au fil des lignes.

2 CONSTRUCTION DU COMMENTAIRE COMPOSÉ

A ce point du processus que nous venons de décrire, le commentaire composé apparaît presque comme une dissertation traditionnelle pour laquelle serait proposé comme sujet le texte même de la conclusion dont nous venons de parler. Plus exactement, il s'agira, dans le travail d'élaboration, de réunir le travail de la première étape et celui de la deuxième, en les transformant en un troisième état par un mouvement dialectique.

Les réponses aux questions posées dans la première étape étaient surtout intuitives ; les questions elles-mêmes n'étaient peut-être pas toutes essentielles. L'étude de la deuxième étape a permis de fixer et de retenir des aspects qui paraissent plus importants que d'autres. La nouvelle étape va mettre en rapport ces aspects avec les questions du début : cela va permettre de les grouper, de les rapprocher, de les fondre parfois les uns dans les autres, c'est-à-dire de les simplifier. Inversement, on recherchera si l'on n'a pas, en expliquant les détails du texte, laissé de côté quelque aspect : pour ce faire, on reprendra la totalité des questions et l'on décidera, au vu du texte (possédé parfaitement désormais), de leur bien-fondé. Enfin, on contrôlera si des questions nouvelles ne surgissent pas à la suite de ce travail.

Une fois ces divers contrôles exécutés, on disposera d'un certain nombre de questions jugées importantes, qui seront autant de points de vue auxquels se placer pour rendre compte du texte. Deux, trois, quatre : pas plus. A deux, on court d'ailleurs encore un risque : celui d'avoir laissé passer des nuances et de s'être borné à deux aspects un peu simplistes. A plus de quatre, c'est le danger inverse : il y a probablement des rapports qui échappent, une simplification que l'esprit n'entrevoit pas et qu'il faut absolument découvrir. En définitive, on peut affirmer ici que pour le commentaire composé il ne saurait y avoir de plan passe-partout ; s'il est possible de ramener (un peu arbitrairement d'ailleurs) la diversité des dissertations à quatre catégories, qui supposent chacune une certaine démarche intellectuelle dont on peut fixer théoriquement les étapes, cela est absolument impossible pour le commentaire composé : nul n'a jamais ouvert un livre ou contemplé un tableau ou écouté une symphonie en ayant fixé au préalable, et pour toutes les œuvres de tel ou tel art, les trois satisfactions majeures qu'il allait nécessairement en tirer. Il en est de même pour une page ou un poème proposés pour le commentaire composé : c'est le texte qui, en fin de compte, dicte le plan. Voilà pourquoi il faut le lire ou le relire, dans l'attente du miracle (et pour l'aider un peu).

Ce plan sera presque définitif quand les points de vue retenus auront été disposés dans un ordre qui satisfasse à la fois la logique, la règle de l'intérêt croissant et le sens esthétique. Il sera adopté définitivement quand on se sera demandé s'il rend parfaitement compte des richesses essentielles du texte, s'il est en accord, en communion avec le texte.

3 DANGERS ET DIFFICULTÉS

Un premier danger, au stade de la rédaction, est celui du **retour à l'explication détaillée**. Au début de chaque partie, on énonce la qualité importante que l'on veut mettre en valeur, et aussitôt l'on reprend mot par mot le texte pour l'illustrer, en accumulant un fatras de remarques. Pour pallier ce grave défaut (qui rend le devoir illisible), il faut absolument ordonner le contenu de chacune des parties, c'est-à-dire y distinguer des points de vue successifs, ou, si l'on veut, des idées différentes, qui seront les étapes de la démonstration. Chaque paragraphe devra faire le tour d'une idée, et d'une seule. Pour se contraindre à cela, un moyen très efficace : les titres de paragraphe, comme nous les avons employés dans nos exemples. **Il ne s'agit pas évidemment de les indiquer dans le devoir** ; mais l'obligation qu'on s'impose de les trouver, et de les indiquer sur le brouillon du plan, est féconde : l'esprit est mis en demeure de dominer le paragraphe qui bouillonne en lui ; il est contraint d'en prendre une conscience assez nette et assez

lucide pour traduire en un mot cette matière encore confuse. C'est le signe certain que le paragraphe à venir aura une unité. Dans ces conditions, il sera un argument dans le développement logique de la démonstration, et non un simple récipient où l'on aurait déposé en vrac des remarques sans portée : un commentaire composé n'est pas un catalogue mais une démonstration.

Le deuxième danger est celui de la **paraphrase**. L'étudiant, faute d'avoir la volonté et le courage de contraindre son esprit à réfléchir, se réfugie lâchement dans une solution de facilité : il raconte. Le danger est grand en particulier dans les textes d'analyse psychologique ou dans les textes intellectuels : « Fabrice pense que... se demande si... », « Montesquieu nous explique... et que... ». Là aussi, un premier remède se trouve dans les titres de paragraphes, pour la raison exposée plus haut : ils contraignent à rester au niveau des idées. Un deuxième remède, ou plus exactement une garde-fou, est dans le caractère des questions que l'on doit se poser sur un texte. A quatre-vingts pour cent, il faut répondre aux questions « **comment**... ? » et non « **quoi**... ? ». Il faut se demander toujours : « comment ai-je appris que ?... », « comment a-t-il placé ses personnages ?... », « comment cette impression est-elle provoquée ?... », etc. Si l'on se place sous le signe du « comment ? » on évitera sûrement de tomber dans le récit. Il n'en est pas moins vrai cependant qu'il faudra bien parfois poser la question « **quoi** ? », et y répondre. On le fera avec prudence et doigté. S'agit-il de rendre compte des sentiments éprouvés par Fabrice ? (1). On les exposera certes, mais en essayant malgré tout d'indiquer comment il les éprouve ou comment le lecteur les apprend, c'est-à-dire en mettant en valeur les étapes par lesquelles ils passent. En se plaçant ainsi au point de vue des étapes, on pourra faire le bilan des sentiments éprouvés : on sera sûr de ne pas étirer comme de la guimauve un récit filiforme. Et de même, quand il s'agit des pensées d'un auteur sur tel ou tel problème, comme pour Montesquieu, par exemple, page 53 ou Camus, page 162 : ne pas répéter ce qu'il pense, mais analyser son cheminement intellectuel.

Dernier problème posé par la rédaction : **dans quelle mesure peut-on emprunter à l'extérieur ?**

Le texte, évidemment, passe avant tout ; c'est lui — et lui seul — qu'on doit mettre en valeur. Mais un étudiant cultivé est capable d'apercevoir des rapprochements, de rattacher la page à des préoccupations ou à des obsessions qui furent majeures dans la vie et l'œuvre de l'auteur. D'ailleurs, les candidats aux divers examens des U.E. R. de Lettres ont presque toujours un programme précis de quelques auteurs, sur lesquels ils doivent nécessairement s'informer. Ils disposent pour cela des cours magistraux, des livres de critique dont les titres leur seront indiqués en cours ou qu'ils pourront découvrir eux-mêmes en bibliothèque, et des séances de travaux dirigés où ils approfondiront l'étude et la connaissance de nombreuses pages de leurs auteurs ; faute de cela, ils pourront aussi travailler à trois ou quatre : examiner le livre en se plaçant à un point de vue très précis, construire en commun un plan d'exposé ou de dissertation, s'entraîner tour à tour à l'explication orale détaillée.

Le problème se pose donc pour eux du rapport à établir entre ces éléments venus de l'extérieur et leur commentaire composé. Il ne saurait être question de faire passer dans le commentaire tel ou tel jugement général, en partant d'un mot. A propos, par exemple, du texte de Stendhal cité page 100, il serait insensé de développer longuement des considérations — classiques pourtant à propos de la **Chartreuse de Parme** — sur le thème de la prison ou celui du regard : aucun des deux n'est manifestement exploité dans cette page ; on les y effleure seulement. De même, il n'est pas question d'introduire dans un commentaire composé tel ou tel renseignement biographique de caractère passe-partout, comme ces candidats qui ne sauraient rencontrer le pronom « elle » dans

(1) Voir le texte de Stendhal, page 100

les **Poèmes Saturniens** de Verlaine sans affirmer aussitôt péremptoirement qu'il s'agit de sa cousine Elisa.

Cet exercice du commentaire composé n'est pas une invitation à réciter ce que l'on sait, pour l'avoir appris de fraîche date, aussi intéressant que soit ce que l'on a lu ou entendu. Il s'agit de penser soi-même et pour cela d'être sur le qui-vive, d'avoir l'esprit en éveil. On se demandera donc si telle page n'illustre pas parfaitement (c'est-à-dire dans ses détails) tel ou tel jugement général ; on recherchera ces détails, on les mettra à jour, on les soulignera, on les complétera : on se prouvera à soi-même qu'il en est bien ainsi. A ce compte (et à ce compte seulement) on pourra consacrer une des parties du commentaire à cet aspect général : c'est le cas, dans nos exemples, de la hantise du « dégageant » chez Rimbaud (1).

De la même façon, on pourra songer parfois à mettre le texte en rapport avec la biographie de l'écrivain, mais il y faudra beaucoup de prudence. Souvent une simple allusion suffira. Néanmoins, si l'on est vraiment sûr (après se l'être démontré à soi-même sans complaisance) que l'intérêt biographique de la page est considérable, on pourra y consacrer tout un développement. Mais, là encore, en songeant toujours que c'est le texte que l'on doit éclairer : c'est de lui que tout part, à lui que tout doit revenir.

Résumons-nous. Le commentaire composé ne doit pas être un commentaire ligne à ligne ou mot à mot : ce serait un fatras incompréhensible ; il ne doit pas être non plus une pseudo-dissertation qui partirait dans toutes les directions à propos de tel ou tel mot, et développerait des jugements généraux sur le livre ou l'auteur, ou son temps, ou le genre littéraire adopté... Il doit être une étude rédigée s'appuyant presque exclusivement sur le texte proposé et présentant les qualités fondamentales de la page, qualités qui assurent en grande partie l'enchantement esthétique du lecteur dilettante. C'est un double travail d'éclaircissement que l'on attend de l'étudiant : éclairer tout ce que ressent un lecteur (qui le ressent en bloc sans vraiment le comprendre), éclairer les qualités essentielles du texte, responsables des réactions du lecteur. Le tout étant minutieusement expliqué, ce qui revient à dire que chacune des qualités est détachée des autres et montrée sous ses aspects divers.

Objectera-t-on que cette démarche tue le texte ? Qu'un morceau d'art est fait pour être consommé et savouré en suivant, pas à pas ?

En réalité, le commentaire composé ne tue rien du tout ; le texte demeure, tel qu'en lui-même... Cet exercice pour l'esprit n'est pas une fin en soi ; il n'est justement qu'un exercice pour l'esprit. Il ne saurait empêcher (et encore moins interdire) d'aimer spontanément une page ou un poème ; il permet seulement d'y voir plus clair dans cet amour, d'en rendre compte : après coup, certes, comme de tout amour ; mais l'amour n'en sort-il pas enrichi ? Une page de Rimbaud ou de tout autre écrivain ne sera-t-elle pas non seulement davantage aimée, mais mieux aimée après la prise de conscience lucide de tout ce qui nous touche en elle ?

L'exercice, en tout cas, est extrêmement délicat ; on y est sur le fil du rasoir. Jeu subtil d'analyse et de synthèse, il peut facilement tomber dans l'une ou l'autre, exclusivement. L'esprit doit sans cesse s'y contrôler lui-même, et cette « gêne exquise » n'est pas sans risques.

(1) Voir texte page 121

III. PRÉSENTATION D'UN COMMENTAIRE COMPOSÉ

Les règles de présentation du commentaire composé sont familières à ceux qui ont déjà rédigé des dissertations françaises. Car il s'agit d'un exercice voisin, à cette différence près qu'il porte non pas sur un sujet de réflexion donné, mais sur un texte littéraire qui suscite la réflexion personnelle.

I L'INTRODUCTION

Ce morceau clé est le plus souvent maltraité dans les copies. Et c'est bien dommage car il est le premier à retenir l'attention et surtout il imprime une orientation à l'ensemble du développement. Aussi peut-on affirmer qu'une introduction manquée annonce un devoir manqué.

1. L'exigence essentielle : introduire.

Trop d'introductions, ou prétendues telles, se présentent en réalité comme des développements abrupts. On oublie que l'exigence essentielle est ici d'introduire.

1. Introduire le **texte** : c'est le « préambule ».
2. Introduire le **problème** posé par le texte, qui constituera la charpente du développement.
3. Introduire le **plan** du commentaire composé.

Il ne faut donc pas parler de « ce texte » avant d'avoir dit quel il est : le lecteur de la copie n'est pas censé le savoir.

2. La concision.

Mais ce serait une erreur grave que de résumer tout le livre d'où l'extrait à commenter est tiré. Cette situation, souvent utile (en particulier pour un texte romanesque ou dramatique), doit être extrêmement brève. Si elle devait être longue, mieux vaudrait alors la réserver pour une partie du développement proprement dit (dans une rubrique comme : « un moment capital »).

En règle générale, il faut proscrire dans l'introduction tout développement long, toutes précisions inutiles.

3. L'art de ménager l'intérêt.

Il faut proscrire aussi tout élément d'appréciation prématuré. Vous jugerez de la qualité du texte, vous résoudrez les problèmes qu'il pose en conclusion seulement. Et si vous possédez à l'avance les éléments de votre conclusion, vous les laisserez seulement pressentir sous forme dubitative. Votre argumentation devra y conduire le lecteur.

4. De quelques fautes de goût.

Le style de l'introduction doit être soigné, puisque ce morceau est destiné à retenir l'attention.

Il faut éviter

- dans le préambule, les généralités navrantes (« de tout temps, les hommes ont pensé à la mort »).
- le ton pédagogique (« nous montrerons d'abord que... puis que... et enfin que... »).
- les accumulations de questions.
- les coups de trompette faciles (« Racine est le plus grand écrivain français »).
- les coups de boutoir regrettables (« Corneille est devenu illisible aujourd'hui »).

Enfin, il vaut mieux ne pas démarrer sur une citation.

2 LES ARTICULATIONS DU DÉVELOPPEMENT

Il ne suffit pas, comme le croient beaucoup d'étudiants, de faire un plan et de l'appliquer mécaniquement. Souplesse et rigueur doivent, ici aussi, s'unir intimement.

1. Nécessité d'une orientation générale.

Développer, cela ne signifie pas juxtaposer des développements autonomes. L'idéal (pas toujours réalisable quand le texte foisonne de richesses diverses) serait que les parties du commentaire se rattachent au problème central posé par le texte et dégagé dès l'introduction, ou encore qu'elles l'éclairent de points de vue différents.

2. L'art des transitions.

Ce lien qui existe entre elles sera rendu sensible par les transitions qui font habilement glisser d'un point de vue à un autre. Contrairement à ce qu'on prétend trop souvent, la transition n'a pas besoin d'être longue. Un simple mot de liaison suffit parfois. Et rien n'est plus détestable que les transitions pâteuses où le style « pédagogique » étale ses pompes trop voyantes !

3. L'équilibre.

Il peut paraître artificiel de fixer à peu près la même longueur aux différentes parties du développement. Mais le commentaire composé, comme la dissertation, relève de la formation rhétorique et doit satisfaire les exigences du goût. Cette discipline permet aussi de mesurer son souffle : que de copies aux débuts prolixes dont l'inspiration ensuite se tarit, faute de temps ou d'enthousiasme !

4. La progression.

Ce défaut est d'autant plus regrettable qu'il malmène l'une des autres lois du discours : la progression dans l'intérêt, qui doit être savamment dosée.

5. Parties et paragraphes.

Trop d'étudiants ont, de plus, une conception simpliste du plan, et s'estiment satisfaits quand ils ont aligné leurs « trois parties ». En réalité, chaque partie doit elle-même être composée, c'est-à-dire qu'elle doit comprendre :

- un bref préambule qui indique son orientation d'ensemble ;
- des paragraphes qui correspondent aux différents aspects du thème choisi ;
- une brève conclusion transitoire.

Certaines copies contiennent des paragraphes de trois pages, ou, à l'inverse, des paragraphes de trois lignes : c'est dire que leurs auteurs ignorent l'art d'aller à la ligne, l'une des exigences fondamentales de la rédaction.

3 LA CONCLUSION

Cet autre morceau clé permettra souvent au correcteur de juger l'ensemble de la copie : car c'est en fonction de la conclusion que tout le développement a dû être écrit.

1. La conclusion n'est pas un « fourre-tout ».

Il ne s'agit nullement de rassembler tout ce que l'on n'a pas su ou pas pu dire dans le développement central. Il est fréquent en particulier de voir rassemblés dans la conclusion quelques remarques hâtives de style, oubliées jusqu'ici ou gardées en réserve parce qu'elles ennuyaient le rédacteur. Les détails supplémentaires ne sont pas à leur place ici.

2. Faire le point.

En effet, il est temps de faire le point, et, si le développement précédent est réussi, la nécessité s'en fait sentir à ce moment-là. Cela suppose :

- une synthèse extrêmement concise et nerveuse reprenant, en d'autres termes, les conclusions partielles
- une conclusion générale ferme qui
 - résout le problème général que l'on a posé à propos du texte,
 - porte un jugement définitif sur le morceau commenté.

3. Élargir.

Sans que ce soit une nécessité absolue, on peut terminer la conclusion en élargissant le débat ou en lançant un sujet de discussion nouveau auquel le texte a naturellement conduit.

De quelques fautes de goût.

Le style de la conclusion doit être aussi soigné que celui de l'introduction et requiert beaucoup de sobriété, donnant ainsi l'impression que l'exercice a été bien dominé. Le ton pédagogique, les coups de trompette (si fréquents ici), les coups de boutoir sont proscrits, et il est considéré comme une facilité de terminer sur une citation.

N.B. Conseils pratiques pour la présentation de la copie.

Pour que le correcteur reconnaisse aisément la composition, nous suggérons :

1. de sauter une ligne entre l'introduction et le développement, entre les différentes parties du développement, entre le développement et la conclusion ;
2. de soigner le découpage en paragraphes (avec alinéas). Bien sûr, il ne faut pas indiquer les titres des parties et des sous-parties, comme nous l'avons fait, dans les modèles qui suivent, par pur souci pédagogique.



IV. RÉDACTION DU COMMENTAIRE COMPOSÉ

Il importe de souligner d'emblée que le commentaire composé est peut-être avant tout un exercice de rédaction française. Une copie mal écrite, même si elle est honnêtement pensée, ne saurait, selon nous, prétendre à la moyenne.

1 L'ORTHOGRAPHE

Ecrire français, c'est d'abord écrire sans fautes d'orthographe. Passons sur les fautes grossières, encore si fréquentes au niveau du D.U.E.L., en particulier l'accord des participes passés. Mais nous tenons à signaler quelques fautes qui reviennent toujours et irritent particulièrement les correcteurs :

on écrit quant à	et non « quand à »
résonance	« résonnance »
consonance	« consonnance »
créée	« crée »
agrée	« agréé »
ambiguë (aiguë)	« ambiguë » (aigüe)
ambiguïté	« ambigüité »

Mettre l'orthographe, cela suppose aussi mettre les cédilles et les accents (en particulier les accents circonflexes : plaît, paraît... je voudrais qu'il vînt...), souvent absents ou confondus. Rappelons encore qu'

on écrit avènement	et non « avénement »
événement	« évènement »
dû	« du »
due, dus, dues	« dûe, dûs, dûes »

Les chiffres doivent être écrits en lettres, sauf pour le millésime, et il faut proscrire les abréviations.

2 LA PONCTUATION

Rien n'est plus rare que les copies où la ponctuation est correcte. Il suffit pourtant de sentir le rythme de la phrase. Rappelons ici que le ; et la, sont d'un usage distinct, que les accumulations de phrases ou d'expressions ponctuées par le ; sont pénibles, enfin que les imbrications de : sont grotesques.

3 LA CORRECTION DU FRANÇAIS

Avoir un style correct est déjà beaucoup. Cela suppose en particulier l'absence :

1. de **barbarismes** : comment admettre l'« octocendrin » (au lieu d'octosyllabe), le « paroxime » (au lieu de paroxysme), ou des néologismes comme « pathétisme », « litanique », « structuré » ? Il faut se méfier tout particulièrement des jargons : les termes pseudo-philosophiques, parfaitement barbares (« concrétisation », « distanciation » etc...); les sabirs, à juste titre dénoncés par Etienne dans un livre qu'on aura intérêt à méditer, **Parlez-vous franglais?** (1). Proscrivons une fois pour toutes ce barbarisme si souvent entendu et si souvent lu « baser sur » (calque de l'anglais qu'il faut remplacer, bien entendu, par « fonder sur »).

(1) Gallimard, coll. « Idées », 1965.

2. D'**impropriétés** : on ne « raconte » pas un milieu, mais on le décrit ; la répétition d'un son vocalique à l'intérieur des vers ne saurait être appelée « allitération », etc... Nous recommandons vivement aux étudiants de se constituer un petit répertoire des termes qu'ils auront besoin d'utiliser dans leur sens propre.

3. De **fautes de syntaxe** : il faut s'interdire de mêler « on » et « nous » (« on désire que l'écrivain fasse appel à notre sensibilité »), le double emploi de « y » et d'un complément de lieu (« dans un roman destiné à élever le lecteur, celui-ci doit y trouver matière à réflexion »), l'emploi d'un même complément après deux verbes qui n'admettent pas la même construction (« cultiver et se complaire dans l'hermétisme » au lieu de « cultiver l'hermétisme et s'y complaire »), les appositions fausses : « Epuisée, en savates, Zola fait mourir son héroïne... », etc...

4 LE STYLE

Ecrire correctement ne signifie pas nécessairement écrire bien. L'expérience prouve que bien des jeunes gens continuent des études supérieures de lettres sans avoir le don du style. Qu'ils se contentent du moins d'écrire simplement ! Il est affligeant de constater que certains d'entre eux essaient de dissimuler la médiocrité de leur langue sous une préciosité ridicule (phrases sans verbe, métaphores filées jusqu'à l'incohérence) ou un lyrisme à bon marché.

On ne saurait assez recommander la rédaction de l'exercice de style quotidien qui permet d'enrichir son vocabulaire, de rayer les tics faciles (« c'est... que... »), de frapper des formules qui relèvent la pensée.

5 LES CITATIONS

Certaines copies tournent à l'énumération d'exemples ou de citations qui dispensent d'écrire. Il faut renoncer à ces catalogues fastidieux dont la science n'impressionnera guère le correcteur. Citer est un art : l'idéal est de faire des citations bien choisies, brèves, qui s'insèrent naturellement dans les phrases, sans rompre la continuité syntaxique. Il faut respecter la présentation typographique des vers, signaler par un système de crochets et de points de suspension les coupures que l'on pratique.

N.B. Quelques conseils pour la présentation des copies.

1. Soulignez les titres des ouvrages, mais mettez entre guillemets ceux des fragments : ainsi Les Contemplations, mais « Ce que dit la Bouche d'ombre ».
2. Ne soulignez dans vos phrases aucun mot sur lequel vous voudriez attirer l'attention, mais rédigez de manière à mettre ce mot en valeur.



QUELQUES INSTRUMENTS DE TRAVAIL

1. Un guide E. BOUVIER ET P. JOURDA, Guide de l'étudiant en littérature française, P. U. F.

2. Des manuels généraux de littérature : A côté des manuels scolaires, toujours utiles, on consultera des ouvrages de plus grande envergure.

Littérature française, Arthaud-Poche.

P. BRUNEL, Histoire de la littérature française, Bordas.

Une mention spéciale doit être accordée aux divers manuels de la collection U parus chez Armand Colin, consacrés à des genres littéraires avec des choix de textes.

3. De grandes études littéraires

a) XVII^e siècle

A. ADAM, Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, 5 vol. Del Duca.

J. ROUSSET, La littérature de l'âge baroque en France, Corti.

R. BRAY, La Formation de la doctrine classique en France, Hachette.

J. SCHÉLER, La Dramaturgie classique en France, Nizet.

P. HAZARD, La Crise de la conscience européenne, 1680-1715, Boivin.

b) XVIII^e siècle

A. ADAM, La Littérature philosophique dans la première moitié du XVIII^e siècle, S. E. D. E. S.

P. HAZARD, La Pensée européenne au XVIII^e siècle, Hatier-Boivin.

P. TRAHARD, Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle, Hatier-Boivin.

R. MAUZI, L'Idée du Bonheur au XVIII^e siècle, Armand Colin.

c) XIX^e siècle

A. THIBAUDET, Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Hachette.

A. BÉGUIN, L'Ame romantique et le rêve, Corti.

M. RAYMOND, De Beaudelaire au surréalisme, Corti.

G. MICHAUD, Message poétique du symbolisme, Nizet.

d) XX^e siècle

C.-E. MAGNY, Histoire du roman français depuis 1918, Seuil.

M. RAIMOND, La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, José Corti; Le roman depuis la révolution, Colin.

J.-P. RICHARD, Onze études sur la poésie moderne, Seuil.

P. SURER, Le Théâtre français contemporain, S.E.D.E.S.

4. Un manuel d'analyse littéraire

M. PATILLON, Précis de description des textes littéraires, F. Nathan.

5. Un traité de versification

M. GRAMMONT, Petit Traité de versification française, Colin.

J. MAZALEYRAT, Éléments de métrique française, Colin.

6. Une Grammaire

C. BAYLON et P. FABRE, Grammaire systématique de la langue française, F. Nathan.

7. Un manuel d'orthographe

BLED, Cours supérieur d'orthographe, Hachette.

Pensées

L'AUTEUR

Mathématicien et physicien prodige, Pascal, à la suite de deux « conversions » à une vie plus ardemment chrétienne (1646, 1654) et du miracle de la Sainte-Epine, qui aurait guéri sa nièce d'une fistule lacrymale (1656), entreprend à 33 ans la composition d'une **Apologie** de la religion chrétienne. Pour la mener à bien, il lui fallait, dit-il, dix ans de santé. Il n'aura que cinq ans de maladie.

LES PENSÉES

A sa mort (19 août 1662), il ne laissait qu'un millier de fragments : notes, projets ; quelques textes seulement semblent être dans une rédaction à peu près définitive. Le tiers de ces fragments se trouvait classé en vingt-sept liasses. On ignore la date et la place exacte de la plupart des textes.

LE FRAGMENT

Ce long passage, soigneusement rédigé, appartient à la liasse 23, intitulée : **Preuves de Jésus-Christ** (édition Lafuma n° 308 ; éd. Brunschvicg n° 792). Déjà, dans une lettre à la reine de Suède, en juin 1652, le jeune savant avait mis en lumière deux des « ordres » dont il est question dans cette « Pensée » : « J'ai une vénération toute particulière pour ceux qui sont élevés au suprême degré, ou de puissance ou de connaissance. Les derniers peuvent, si je ne me trompe, aussi bien que les premiers, passer pour des souverains. Les mêmes degrés se rencontrent entre les génies qu'entre les conditions ; et le pouvoir des rois sur les sujets n'est, ce me semble, qu'une image du pouvoir des esprits sur les esprits qui leur sont inférieurs, sur lesquels ils exercent le droit de persuader, qui est parmi eux ce que le droit de commander est dans le gouvernement politique. Ce second empire me paraît même d'un ordre d'autant plus élevé, que les esprits sont d'un ordre plus élevé que les corps, et d'autant plus équitable, qu'il ne peut être départi et conservé que par le mérite, au lieu que l'autre peut l'être par la naissance ou par la fortune. »

BIBLIOGRAPHIE

PASCAL. — Œuvres complètes, (Éd. Lafuma), Seuil, 1963.

Pensées, (Éd. Sellier), Mercure de France, 1976.

J. MESNARD. — Les « Pensées » de Pascal, SEDES, 1976.

La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle.

Tout l'éclat des grandeurs n'a point de lustre pour les gens qui sont dans les recherches de l'esprit.

La grandeur des gens d'esprit est invisible aux rois, aux riches, aux capitaines, à tous ces grands de chair.

La grandeur de la sagesse, qui n'est nulle sinon de Dieu, est invisible aux charnels et aux gens d'esprit. Ce sont trois ordres différents de genre.

Les grands génies ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur victoire, leur lustre et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles, où elles n'ont pas de rapport. Ils sont vus, non des yeux, mais des esprits. C'est assez.

Les saints ont leur empire, leur éclat, leur victoire, leur lustre et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles ou spirituelles, où elles n'ont nul rapport, car elles n'y ajoutent ni ôtent. Ils sont vus de Dieu et des anges et non des corps ni des esprits curieux. Dieu leur suffit.

Archimède sans éclat serait en même vénération. Il n'a pas donné des batailles pour les yeux, mais il a fourni à tous les esprits ses inventions. O qu'il a éclaté aux esprits.

J.-C. sans biens, et sans aucune production au dehors de science, est dans son ordre de sainteté. Il n'a pas donné d'inventions. Il n'a point régné, mais il a été humble, patient, saint, saint, saint à Dieu, terrible aux démons, sans aucun péché. O qu'il est venu en grande pompe et en une prodigieuse magnificence aux yeux du cœur et qui voyent la sagesse.

Il eût été inutile à Archimède de faire le prince dans ses livres de géométrie, quoiqu'il le fût.

Il eût été inutile à N.S. J.-C. pour éclater dans son règne de sainteté de venir en roi, mais il y est bien venu avec l'éclat de son ordre.

Il est bien ridicule de se scandaliser de la bassesse de J.-C., comme si cette bassesse était du même ordre duquel est la grandeur qu'il venait faire paraître.

Qu'on considère cette grandeur-là dans sa vie, dans sa passion, dans son obscurité, dans sa mort, dans l'élection des siens, dans leur abandonnement, dans sa secrète résurrection et dans le reste. On la verra si grande qu'on n'aura pas sujet de se scandaliser d'une bassesse qui n'y est pas.

Mais il y en a qui ne peuvent admirer que les grandeurs charnelles comme s'il n'y en avait pas de spirituelles. Et d'autres qui n'admirent que les spirituelles comme s'il n'y en avait pas d'infiniment plus hautes dans la sagesse.

Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits. Car il connaît tout cela, et soi, et les corps rien.

Tous les corps ensemble et tous les esprits ensemble et toutes leurs productions ne valent pas le moindre mouvement de charité. Cela est d'un ordre infiniment plus élevé.

De tous les corps ensemble on ne saurait en faire réussir une petite pensée. Cela est impossible et d'un autre ordre. De tous les corps et esprits, on n'en saurait tirer un mouvement de vraie charité, cela est impossible, et d'un autre ordre, surnaturel.

Lafuma 308, Brunschvicg 792

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Le terme « apologétique » est décrié, tant les froides élucubrations, les accumulations de preuves soi-disant irréfutables ont fatigué. Rares sont ceux qui ont su présenter leur univers personnel de croyants d'une façon humaine et fascinante : on pourrait citer saint Augustin, mais surtout Pascal et Newman. Les *Pensées* de Pascal, hélas, sont inachevées : la plupart ne sont que des notes ; un tiers seulement fut classé en vingt-sept liasses par Pascal, si bien qu'on ignore parfois le sens et souvent la place des fragments. Pour quelques pages, cependant, la rédaction semble définitive et la situation dans la future *Apologie* claire. Le développement connu sous le nom « Les trois ordres » (Laf. 308, Br. 793) est de ceux-là.

Pascal y expose certains aspects fondamentaux de sa vision du monde, mais la portée apologétique du passage n'apparaît pas à première vue. D'autre part, pourquoi cette forme qu'on ne retrouve guère ailleurs dans les *Pensées* ? Enfin, si les *Provinciales* révélaient un écrivain passionné pour la vérité, pour la pureté de la Loi évangélique, cette page ne trahit-elle pas, elle aussi, son auteur ?

1 AU CŒUR DE L'APOLOGIE

Pas plus qu'une scène de théâtre ne saurait être coupée du mouvement dramatique dans lequel elle a sa place nécessaire, les grands fragments des *Pensées* ne peuvent être étudiés isolément comme s'il s'agissait de simples notes tirées d'un journal intime. Pascal, en effet, écrivait une apologie du christianisme.

1. L'objection.

Le célèbre fragment sur les trois ordres se rattache à tout un groupe de réflexions, où l'apologiste s'efforce de répondre à une objection de l'incroyant : comme le dira ironiquement Bernanos : « Dieu est venu sur la terre et les journalistes n'en ont rien su ! » La liasse à laquelle appartient notre texte comporte aussi cette note : « J.-C. dans une obscurité (selon ce que le monde appelle obscurité), telle que les historiens qui n'écrivent que les importantes choses des états l'ont à peine aperçu » (Laf. 300, Br. 786). Que notre texte soit une riposte, cela apparaît clairement quand Pascal lance avec brutalité : « Il est bien ridicule de se scandaliser de la bassesse de Jésus-Christ », et quand il accable de son mépris ceux qui ne sont sensibles qu'à la surface de la réalité : « Mais il y en a qui ne peuvent admirer que les grandeurs charnelles. »

2. Le Dieu caché.

En général les apologistes antérieurs furetaient dans tous les textes antiques, glanaient des bribes de Tacite et de quelques autres auteurs, avec l'espoir que ce grappillage produirait quelque effet sur l'incroyant. Pascal ne se laisse pas entraîner à ces détails, mais va se contenter de rappeler ici l'affirmation centrale de sa vision du monde : Dieu est un dieu qui se cache et ne se laisse trouver que de ceux qui ont une ardente soif de pureté. Il vit dans le clair-obscur, et « il y a assez de clarté pour éclairer les élus et assez d'obscurité pour les humilier. Il y a assez d'obscurité pour aveugler les réprouvés et assez de clarté pour les condamner et les rendre inexcusables... qu'on y regarde de près » (Laf. 236, Br. 578). Ce secret dans lequel Dieu se propose sans s'imposer apparaît ici dans l'humilité de Jésus-Christ qui « n'a point régné », a vécu « humble » dans l'« obscurité » et qui, lors même qu'il rompt les liens de la mort, s'est contenté d'une « secrète résurrection ».

3. Les trois ordres.

Mais ce thème du Dieu caché conduit ici Pascal à développer toute une vision du monde, avec une extraordinaire puissance synthétique. L'ensemble des hommes, à ses yeux, se répartit en trois grands groupes, selon l'objet dans lequel ils placent leur bonheur. Le premier de ces groupes réunit les « charnels », c'est-à-dire ceux qui vouent un culte à leur corps ou à ce qui le flatte : l'argent (les riches), la force (les militaires ; les « capitaines » étant les grands généraux, comme Alexandre ou César, raillés ailleurs par Pascal), la puissance (les rois) ; l'apologiste y ajouterait aujourd'hui athlètes et vedettes... Ces gens ont pour suprême valeur le spectaculaire et ne voient que lui. Pascal ne va guère parler d'eux, car ils les considère comme des médiocres, conviction que partagent sans doute ses interlocuteurs incroyants qui sont des « gens d'esprit » ou qui s'intéressent aux « recherches de l'esprit » : il s'agit des savants, de ceux qui cherchent à découvrir les lois physiques, biologiques, etc... Soucieux de concret, l'apologiste donne comme exemple un homme dont l'appartenance à une famille royale est bien oubliée, mais dont les inventions sont connues de tous : Archimède. Les savants se reconnaissent entre eux ; la grande valeur à leurs yeux est le génie ; ce sont les aristocrates de l'intelligence. Jusqu'ici le libertin suit très bien son guide : tout autant que

Pascal (génie lui-même), il se sent « infiniment » au-dessus des charnels, méprise la bêtise de tels rois ou de tels riches. Eh bien ! lui dit l'apologiste, vous dont la grandeur est invisible à ces aveugles, vous êtes vous-même un aveugle en présence d'une grandeur « infiniment plus haute », qui est la « sagesse » (synonyme ici de la sainteté). Pour les saints, la grande valeur est Dieu, et leur vie est l'amour de Dieu (charité). Mais la sagesse « n'est nulle sinon de Dieu » : contrairement à la « chair » et à « l'esprit », dont tous les mouvements sont naturels à l'homme, elle est un don de Dieu, elle est surnaturelle, donc incommensurable par rapport à toute autre réalité : « La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle. »

4. L'affirmation de la transparence.

« Figure », c'est-à-dire symbolise. Aux yeux de Pascal, « toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu » (Lettre d'octobre 1656 à Mademoiselle de Roannez), conception qui enrichira prodigieusement la poésie au XIX^e siècle. Tout ce monde visible est image, reflet du monde invisible, de là l'emploi des mêmes termes dans les trois ordres : grandeur... « Les grands génies ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur victoire, leur lustre... Les saints ont leur empire, leur éclat, leur victoire, leur lustre. » Mais les réalités des deux ordres naturels ne sont que des reflets de la seule vraie réalité, qui est surnaturelle : « La nature est une image de la grâce » (Laf. 275, Br. 643). L'univers, pour les saints, est transparent ; et Pascal lui-même est un visuel. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver ici tant d'images empruntées au registre de la vision ; d'abord une foule de vocables appartiennent au groupe du verbe voir : **visible, invisible; vus non des yeux, mais des esprits, vus de Dieu et des anges; « il n'a pas donné des batailles pour les yeux; aux yeux du cœur et qui voient la sagesse »**. Mais il règne aussi dans ce texte une véritable hantise de l'éclat, de la lumière, très caractéristique du platonisme pascalien. Vocables et sonorités la trahissent : « Tout l'éclat des grandeurs » ; « les grands génies ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur victoire, leur lustre... » : chacun de ces mots splendides est suivi d'un silence pendant lequel leurs timbres divers se métamorphosent, grâce à l'alchimie des « correspondances » si chères à Baudelaire, en vibrations diversement colorées. « Archimède sans éclat... Oh ! qu'il a éclaté aux esprits » ; « prodigieuse magnificence », « pour éclater dans son règne de sainteté... avec l'éclat de son ordre ».

5. La rigueur.

D'autres termes se groupent facilement dans un unique domaine, ce sont ceux que Pascal emprunte aux sciences : **distance, infini, rapport; « car elles n'y ajoutent ni ôtent »** ; égalité ou inégalité : « Tous les corps ensemble, et tous les esprits ensemble et toutes leurs productions, ne valent pas le moindre mouvement de charité » ; et, pour finir, une image chimique : « De tous les corps ensemble, on ne saurait en faire réussir une petite pensée... », affirmation qui fait de Pascal un anti-Teilhard de Chardin, et qui est suivie d'une autre, où l'ami de Port-Royal souligne l'absolue transcendance de la grâce. L'emploi de ces termes, de ces images,

le recours au parallélisme entre les ordres, entre Archimède et Jésus-Christ, l'argumentation : vous jugez aveugles les charnels, les saints vous jugent aveugles vous-mêmes, sortez donc de cet aveuglement « ridicule » ! — tout cela confère à ce texte pressant une puissance qui semble propre à ébranler l'esprit le plus prévenu. Pourtant Pascal ne se fie jamais à la seule force de sa logique, lorsqu'il s'agit d'inviter à croire ; il n'ignore pas l'importance des séductions sensibles dans les adhésions humaines.

2 L'INCANTATION

C'est pourquoi, instinctivement, il a choisi pour s'exprimer la poésie, non cette dérision de poésie qui sera pratiquée si longtemps après lui, mais la « sorcellerie évocatoire » rêvée par Baudelaire (si proche de lui à tant d'égards).

1. Le verset.

Cette poésie a pour forme le verset. Pascal a dû l'emprunter à la Bible. Il se situe ainsi en tête d'une lignée de poètes : Lamennais, Rimbaud, Claudel, Saint-John Perse... Or la grande richesse du verset, ce sont les blancs, ces moments de silence, où l'âme prend le temps de se laisser imprégner par la puissance suggestive des mots. Pascal a particulièrement soigné ses fins de versets : ou bien il nous laisse sur un des termes-clés des trois ordres (surnaturelle, esprit, grands de chair, esprits, sagesse, ordre, sagesse, surnaturel), ou bien il profite de l'approche du silence pour imposer impérieusement, par des effets de rythme, ses sentiments sur la hiérarchie des trois ordres :

- « Ils sont vus non des yeux, mais des esprits. C'est assez. »
- « Dieu leur suffit. »
- « Quoi qu'il le fût. »
- « Car il connaît tout cela, et soi, et les corps, rien. »
- « Cela est impossible, et d'un autre ordre, surnaturel. »

2. Le rythme.

Comment ne pas reconnaître à ces cassures de la phrase l'auteur de la célèbre note : « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court ?... » Mais la maîtrise des effets rythmiques n'est pas moindre à l'intérieur des versets : tantôt la phrase se fait ample pour suggérer la distance infinie qui sépare le second ordre du troisième (premier verset) ; ailleurs, de riches vocables laissent résonner toute leur beauté entre deux silences : « ... leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur lustre » ; « ... tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes ».

3. Les sonorités.

Ces simples citations suffisent à souligner la splendeur sonore de tant de termes de ce texte : victoire, lustre, grandeur (répétés deux et même trois fois). Des

correspondances de sonorités rendent la phrase encore plus musicale : « Les grands génies ont leur empire » ; « Il eût été inutile à Archimède de faire le prince..., quoiqu'il le fût ».

Les somptueuses anaphores en « leur » du verset cinq se répercutent en « grandeur ». L'ensemble des sonorités du poème lui confère une couleur, de même qu'il existe une couleur nervalienne ou une couleur rimbaldienne ; il est des styles qui rayonnent d'un certain éclat. Doux éclat de l'étoile chez Nerval, irruption de l'aurore chez Rimbaud, ici lumière du soleil couchant, semble-t-il, en ces instants où cette lumière encore éclatante commence à se cuivrer.

4. La répétition.

Si la musique est essentielle à l'incantation, la reprise ne l'est guère moins (la chanson populaire, avec son refrain, ne s'y trompe pas). Pascal en trouvait dans sa Bible des milliers d'exemples : la poésie hébraïque (**Psaumes**, prophètes, etc.) recourt constamment à la répétition, et souvent un verset n'est qu'une variation sur le sens et les mots du précédent :

- « Heureux celui qui ne va pas au conseil des impies
ni dans la voie des égarés ne s'arrête
ni au banc des rieurs ne s'assied,
mais se plaît dans la loi du Seigneur,
mais murmure sa loi jour et nuit. » (**Psaume I**, versets 1-2).

Pascal s'était longuement penché sur ce procédé incantatoire, puisque dans certaines de ses traductions de l'Écriture, il condense ces reprises et les réduit à une affirmation groupant les mots les plus frappants de chacune d'elles. Mais ici il reprend au contraire vocables et tours de telle sorte qu'on a l'impression de vagues successives qui avanceraient en se recouvrant et se dépassant les unes les autres, ou d'une sorte de fugue (comme dans les trois derniers versets).

5. La composition.

C'est encore à la Bible, plus précisément peut-être au prologue de l'évangile de saint Jean, que l'apologiste emprunte une composition qu'on pourrait qualifier de « parabolique ». Après un premier verset qui affirme la thèse, le poème va s'élever par paliers jusqu'à un sommet, les grands versets sur Jésus-Christ, avant de redescendre et de se conclure par une variation sur le verset-prélude et de s'exhaler dans le même mot : « surnaturel ». Nous avons là un bel exemple de cet « ordre de la charité » dont rêvait Pascal, ordre non linéaire, étranger aux constructions intellectuelles, mais comparable aux variations sur une mélodie dont le chant insistant pénétrerait de plus en plus profondément dans le cœur des lecteurs. L'ensemble de l'**Apologie** eût été partout présent, si nombreux qu'eussent été les thèmes de la réflexion.

3 LA CONFIDENCE PASCALIENNE

Mais ici Pascal aussi est présent. Il n'aimait pas qu'un écrivain se mît trop en avant et le blâme qu'il a adressé à Montaigne est célèbre. Est-ce à dire que son âme frémissante, qui « enlevait » tous ceux qui l'écoutaient, au témoignage de ses intimes, ne se laisse pas deviner ? Bien au contraire. Trois sentiments se révèlent ici clairement.

1. Mépris ou méfiance.

Le premier est son mépris ou sa méfiance à l'égard des ordres inférieurs. Mépris pour les charnels, pour « tous ces grands de chair » : la violence de cette image biblique, placée en fin de verset, atteste le dégoût, qui se manifeste aussi dans de nombreuses « pensées » : « Ceux qui croient que le bien de l'homme est en la chair, et le mal en ce qui le détourne des plaisirs des sens, qu'ils s'en soulient et qu'ils y meurent » (Laf. 269, Br. 692). On sait dans quelle pauvreté Pascal acheva sa vie. Mais de ce grand savant on eût attendu un éloge sans réserve de la science. Il la place certes au-dessus des plaisirs « charnels » et célèbre en quelques mots inoubliables Archimède. On se tromperait pourtant lourdement en ne voyant pas que Pascal la rejette elle aussi. Les savants ne sont pour lui que « des esprits curieux ». Or, curieux est ici péjoratif ; disciple de saint Augustin, Pascal voit régner sur le monde les trois grandes concupiscences : les voluptés, la curiosité, l'orgueil. La curiosité est un désir effréné de connaissances qui sont étrangères à la vie véritable de l'homme, et donc futiles, causes de « divertissement » : « Je trouve bon qu'on n'approfondisse pas l'opinion de Copernic. Mais ceci : Il importe à toute la vie de savoir si l'âme est mortelle ou immortelle » (Laf. 164, Br. 218).

2. Être un saint.

Volupté et curiosité correspondent aux deux premiers ordres. Le troisième est le triomphe de la charité ; mais cet amour de Dieu se fonde sur l'humilité, vertu capitale pour Pascal comme pour tout Port-Royal, et qui est la négation de la reine des concupiscences, « la superbe », l'orgueil. Voilà pourquoi l'apologiste insiste sur l'humilité du Christ : « sans biens et sans aucune production au dehors de science... Il a été humble, patient... » ; sa « bassesse », que ses ennemis lui reprochent, devient donc l'un des fondements de sa grandeur. C'est lui le vrai « roi », le vrai « prince » du véritable « empire » : toutes ces images trahissent l'obsession pascalienne de la grandeur. Écrivant à la reine de Suède, en 1652, il se classait lui-même parmi les « souverains » dans l'« empire » de l'esprit, où Archimède est « prince ». Impérieux, dominateur, le jeune savant voulut un temps exceller « dans les recherches de l'esprit » ; mais à partir de 1654 il se détacha de plus en plus des sciences et les abandonna au début de 1659, malgré Port-Royal, où elles étaient estimées et pratiquées. L'auteur du *Mémorial* et du *Mystère de Jésus* ne chercha plus qu'à être un prince « dans son ordre de

sainteté ». Mais pourquoi, peut-on se demander, suggérer une telle coupure entre chacun des « ordres » ? Pourquoi un homme n'excelerait-il pas dans les trois, ou dans deux d'entre eux à la fois ? En 1652, Pascal complimentait la reine de Suède d'être reine dans les deux premiers ordres. Mais peut-on tenir compte de ces sortes de lettres de cour ? En fait, la pente naturelle de Pascal l'entraîne à séparer : « Les saints n'ont nul besoin des grandeurs charnelles ou spirituelles... Dieu leur suffit. » L'exemple du Christ ne pouvait que l'encourager dans cette conception (juste ou trop sévère ?) : « Il n'a point donné d'invention, il n'a point régné. »

3. Le culte du Christ.

Le Christ est en effet le grand modèle et le grand amour de Pascal, qui devient lyrique aussitôt qu'il l'évoque. A lui sont consacrés les deux versets les plus amples du poème. Pascal retrouve pour le présenter la solennité d'une formule liturgique : « Notre Seigneur Jésus-Christ » et l'environne de somptueuses expressions : « O ! qu'il est venu en grande pompe et en une prodigieuse magnificence, aux yeux du cœur et qui voyent la sagesse. » Le fait est d'autant plus frappant que la sobriété pascalienne est plus générale. Et l'apologiste reprend : « cette grandeur-là... si grande... ». Une étonnante éloquence anime ce parallèle entre Archimède et Jésus-Christ, où le second est élevé si haut. L'énumération, ce tour que retrouvent spontanément les cœurs trop pleins de leur objet, les amoureux, apparaît : « Il a été humble, patient, saint, saint, saint à Dieu, terrible aux démons, sans aucun péché » ; « dans sa vie, dans sa passion, dans son obscurité, dans sa mort, dans l'élection des siens, dans leur abandonnement, dans sa secrète résurrection... » : Pascal ne suit pas l'ordre chronologique, mais s'enivre de contempler presque tous ensemble les événements de la vie de son Dieu ; puis renonçant à un impossible inventaire, il ajoute : « et dans le reste ». La ferveur se trahit enfin par le cri : « O ! qu'il est venu en grande pompe... ! », infiniment plus ample et plus enthousiaste que l'exclamation sur laquelle s'achevait l'éloge d'Archimède.

Ainsi ce poème, que Pascal destinait à son *Apologie*, se révèle bien l'œuvre de celui qui écrivit *Le Mystère de Jésus*, fervente méditation étrangère aux *Pensées*. L'œuvre eût donc bien souvent révélé son créateur.

CONCLUSION

*L'influence d'une esthétique romantique assez surprenante explique que souvent des critiques aient pu s'extasier sur la « chance » qu'ont eue les *Pensées* de rester inachevées (les ruines au clair de lune ne sont-elles pas ce qu'il y a de plus beau ?). L'étude de cette seule page suffit à ridiculiser pareille idée. L'*Apologie* projetée eût été de grande envergure ; elle eût été profonde vision. Un grand poète aurait dominé un siècle où la poésie s'est lentement évanouie. Et plus qu'un auteur, on eût rencontré un homme avec ses rêves et ses élans, comme dans l'œuvre d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud. Hélas ! nous n'avons le plus souvent que des fragments, et l'existence de voûtes comme celle-ci révèle que la mort prématurée de Pascal, à un âge où Kant n'avait rien écrit, fut une perte irréparable.*

BRAQUE. « Les preuves fatiguent la vérité. »

Dom Juan

L'AUTEUR

En mai 1664 a été interdit le **Tartuffe**. Molière semble d'abord désespéré et sa troupe multiplie les « relâches ». La situation financière est mauvaise. C'est à ce moment que Molière, constatant le succès de comédies représentant le personnage récemment inventé de Don Juan, semble s'être décidé à utiliser le thème. Avec une grande rapidité, il écrit une pièce d'une liberté déconcertante, et c'est le succès.

L'ŒUVRE

Elle s'inspire de deux pièces italiennes, qui sont elles-mêmes des reprises du premier **Don Juan** : **El burlador de Sevilla**, créé vers 1627 par l'Espagnol Tirso de Molina. Molière a donné à son personnage bien des traits de certains gentils-hommes de son temps : incroyance, blasphèmes, mariages multiples, ironie sur les pauvres, enlèvements de religieuses, etc... Son héros attaquera même avec violence les hypocrites qui ont fait interdire **Tartuffe** (V, 2). Mais la grandeur de l'œuvre vient surtout de sa richesse mythique : en Don Juan chacun de nous peut placer certains de ses rêves.

LA PAGE

Après une scène comique, où Don Juan a été présenté par son valet Sganarelle : « Il me vaudrait bien mieux d'être au diable que d'être à lui », le héros apparaît en personne. A Sganarelle, qui incarne les réactions populaires et n'approuve point sa « méthode », Don Juan confie sa conception de l'amour.

BIBLIOGRAPHIE

- MOLIÈRE. — Œuvres complètes, (Éd. Couton), Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2 vol., 1971.
J. ROUSSET. — Le mythe de Don Juan, Colin, 1981.
Ph. SELLIER. — « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » dans la revue Littérature, oct. 1984.

Dom Juan - Quoi ! Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ! Non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres, je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable ; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnerais tous. Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre cœur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.

Acte I, scène 2

PLAN DÉTAILLÉ D'UN COMMENTAIRE

INTRODUCTION

Présentant sa mise en scène de **Dom Juan** pour la télévision, Marcel Bluval voyait dans la pièce de Molière la seule œuvre « shakespeareienne » du répertoire français. Parmi les passages admirables de sa réalisation figurait la scène 2 de l'acte I, où Dom Juan songeur, mélancolique, le front appuyé à une fenêtre, le regard perdu, soliloquait, passait des heureux souvenirs à la tristesse, puis à l'excitation. Bluval avait bien vu, en effet, combien Molière avait soigné ce qu'on peut appeler « le grand couplet de Dom Juan » et combien ce dialogue avec Sganarelle, grâce à sa densité, peut être transformé facilement en monologue.

Si Sganarelle avait dressé de son maître une image déformée, caricaturale (scène 1), Dom Juan se révèle ici sous des traits attachants. De même, après les discours ampoulés des valets, le langage que lui prête Molière fascine par son élégante pureté. Mais la grande richesse du texte réside dans la conception de l'amour qui s'y trouve célébrée.

1 UN PERSONNAGE ROMANESQUE ET HÉROIQUE

Don Juan est en effet un frère du célèbre inconstant de **L'Astrée**, Hylas, et incarne quelques aspects de la préciosité.

1. **Importance de la beauté** : Leitmotiv du couplet (neuf mentions) « Pour moi la beauté me ravit partout où je la trouve... » (phrase qu'un Chateaubriand n'eût pas désavouée). Aspect capital de Don Juan : c'est un esthète. De là aussi la mention insistante des « yeux ».

2. **Le goût de la conquête** (certains autres Don Juan font tenir un registre de leurs victoires). L'image même apparaît sans cesse chez les précieux : les deux grands mobiles du héros précieux étant l'amour et la guerre (cf. bravoure de Don Juan ; III, 3) les images guerrières sont très utilisées dans l'amour : « réduire... le cœur d'une jeune beauté », « combattre... l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes », « forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose », « vaincre », « conquête à faire », « triompher de la résistance » ; « J'ai... l'ambition des conquérants qui volent perpétuellement de victoire en victoire » ; « rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes desirs », etc... De là l'évocation non du **Grand Cyrus**, mais d'Alexandre. La lenteur même du « forcer pied à pied toutes les petites résistances » rappelle les deux itinéraires lents de la Carte du Tendre et s'appliquera mal aux attaques à la hussarde de l'acte II (il est vrai qu'il s'agit « seulement » de paysannes).

3. **La conception précieuse du mariage** comme enterrement : « s'ensevelir pour toujours dans une passion » (cf. **Les Précieuses Ridicules** ou les quatorze années de cour de Montausier à Julie d'Angennes). Mais Don Juan n'a pas la fidélité du héros précieux à la première femme qu'il courtise.

4. **Des traces de langage précieux** : Jeux de mots tels que : « J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme... ». Tours pompeux : « dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs ».

5. **Mais déjà des traits XVIII^e siècle**. Forfanterie de séducteur sûr de lui : « l'avantage » (l. 8) ; « faire injustice aux autres » (l. 14). Refus de la vieille franchise gauloise : « la mener doucement où nous avons envie de la faire venir » (l. 27 ; cf. l. 15-16). Cf. Crébillon fils, **La Nuit et le Moment** : « Et j'étais sur le point de lui avoir les plus extrêmes obligations ». On use d'expressions raffinées : cf. Stendhal, si cru dans ses notes marginales, si élégant dans son texte.

2 LYRISME ET MOUVEMENT DRAMATIQUE

1. **Un arrêt apparent** de l'exposition. Nous avons ici un de ces couplets lyriques qui semblent prédestinés à devenir de grands airs d'opéra (cf. la calomnie dans **Le Barbier de Séville**, les mouvements du cœur adolescent de Chérubin dans **Le Mariage de Figaro**).

2. **Approfondissement de Don Juan**. En fait, après sa présentation caricaturale par Sganarelle, Don Juan se présente sous un jour plus attachant (avant l'odieuse égoïsme de la sc. 3) et nous révèle le fond de son cœur sur les questions d'amour (au moins). Exposition non linéaire donc ! Molière peint par couches successives, comme un Rouault.

3. **L'intensité dramatique naît du lyrisme**, comme c'est par moments le cas dans toute grande œuvre de théâtre (les Grecs, Shakespeare, Racine, Ionesco...). C'est la poésie seule, et non l'action, qui nous tient ici en suspens. Les thèmes se prêtent évidemment à la poésie : la beauté, l'inconstance, la naissance de l'amour, la conquête.

4. **La poésie de Molière est avant tout perfection d'une prose rythmée**.

— Groupes ternaires (l. 1-3 et 3-6)

— Vers blancs :

« Toutes les belles ont droit de nous charmer » (7-8, noter la suppression de l'article pour obtenir ce décasyllabe).

« Les charmes attrayants d'une conquête à faire » (l. 32).

« Et nous nous endormons

Dans la tranquillité d'un tel amour... » (l. 29-30).

— Suggestion par les finales féminines de l'évanouissement de la volonté : « cette douce violence dont elle nous entraîne » (l. 11-12) et l'ampleur sans limites du rêve de conquête (dernière phrase).

— Éclatantes clausules. Fins d'alexandrins trimètres : « ... qu'elles ont toutes sur nos cœurs », « ... où la nature nous oblige ». Et surtout la longueur croissante des vocables : « ... pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses ».

Ainsi, contrairement à l'incroyable accusation de « galimatias » proférée par Fénelon, Molière se révèle ici l'un des meilleurs prosateurs de notre langue. Comme Aristophane, qui égale la pureté de Platon dans ses parabases et la truculence de Rabelais quand il fait parler les paysans, Molière dispose d'un instrument admirablement souple : élégant pour Don Juan et ses pairs, boursofflé ou bafouillant pour Sganarelle, dialectal pour les paysans de l'acte II, religieux et prophétique pour la seconde apparition d'Elvire, style « vieux gentilhomme » pour Don Louis.

3 DON JUAN ET L'AMOUR

1. Critique de la conception chrétienne et de la morale de l'honneur.

« Tu veux qu'on se lie... » (cf. symbolisme de l'alliance).

« ... qu'on renonce au monde », avec jeu sur le sens monastique de l'expression; de même « mort à toutes les autres beautés », déformation de l'expression de saint Paul : « être mort au monde ».

« Faux honneur d'être fidèle », « constance » (morale des frères d'Elvire, acte III).

2. Apologie de l'inconstance.

— Insistance sur « toutes » : « toutes les autres beautés... toutes... la beauté me ravit partout où je la trouve », opposé à « une » : « s'ensevelir pour toujours dans une passion », « une belle... aux autres... voir le mérite de toutes... rends à chacune... tout ce que je vois d'aimable... ».

— Sentence-clé : « Tout le plaisir de l'amour est dans le changement ». Don Juan se révèle ici l'un de ces nombreux chantres de l'inconstance qui apparurent vers 1600-1630 (Tirso de Molina n'a-t-il pas créé son héros vers 1627?).

— Don Juan est l'anti-Tristan, l'homme aux mille femmes. Il pose le problème central de l'amour et de l'amitié : sincérité ou fidélité ? Cf. Gide : « Familles, je vous hais... » (**Les Nourritures terrestres**). Même « ferveur » chez Don Juan à la fin de ce couplet.

3. La profusion des suggestions profondes.

— Poésie de la naissance de l'amour, digne de Marivaux : l. 18-26.

— Célébration de la tactique, digne de Laclos (l. 21-27)

— Constatation de l'usure de l'amour et de la lassitude : cf. l'Almaviva du **Mariage de Figaro** : « Et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour. » Opposer la naissance de l'amour dans **Le Barbier de Séville** à sa sénescence lamentable dans **Le Mariage**. Deux pièces pour illustrer ces quelques lignes de Molière !

— Et sous tout cela, ce qui nous séduit peut-être le plus, le sentiment du vide, de l'ennui incurable, tel que Pascal l'a évoqué dans les **Pensées** : « Il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini ». De là peut-être cette étonnante capacité de silence du héros dans toute la pièce. Marcel Bluwal a souligné à la Télévision (1965) ce sentiment de vide par d'admirables et inquiètes chevauchées dans les sous-bois.

CONCLUSION

Faisant penser aux précieux, à Pascal, à Marivaux, aux roués du XVIII^e siècle, à Chateaubriand..., le personnage de Don Juan révèle sa profondeur mythique : son élégance, sa poésie, son sens de la « multiple splendeur » du monde féminin, son désir de ne pas choisir entre tant de richesses, tout cela fait de lui l'un des visages de nos rêves. À aucun moment, peut-être, plus que dans cette scène 2 de l'acte I, sa fascination ne s'exerce aussi fortement sur le spectateur. Comme les conquérants militaires, il a choisi la multiplicité, la quantité et non l'unité de l'être, la qualité. Vieux conflit entre le mythe de Tristan et le mythe de Don Juan !



« Oui, la passion, ce n'est jamais que la dernière. »
(LENAU, *Don Juan*.)

Phèdre

L'AUTEUR

Lorsqu'il écrit **Phèdre** (1677), Racine a 37 ans. Formé pendant plusieurs années à Port-Royal, il n'a jamais oublié tout à fait les conceptions de ses maîtres sur la faiblesse de l'homme agité par ses passions. C'est à eux en tout cas qu'il doit sa profonde connaissance de la Grèce, de sa littérature et de sa langue. Les dix années qui viennent de s'écouler ont vu Racine s'élever au faite de la gloire : ses tragédies, où l'amour occupe souvent la première place, éclipsent celles du vieux Corneille. En août 1674, **Iphigénie** a fait pleurer tous les yeux.

LA PIÈCE

C'est la dernière des pièces profanes : pour la dernière fois l'amour règne dans une œuvre racinienne, mais il faut reconnaître que c'est une fin en apothéose. Dans sa « Préface » Racine avait écrit : « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente ; elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première : elle fait tous ses efforts pour la surmonter ; elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté... J'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie... Les faiblesses de l'amour y [dans ma tragédie] passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause. » Jouée le 1^{er} janvier 1677 à l'hôtel de Bourgogne, la pièce fut momentanément mal accueillie, par suite des efforts des cornéliens et des ennemis de Boileau. Mais dès 1680, elle devenait la première œuvre du répertoire de la Comédie-Française.

L'EXTRAIT

La pièce se passe à Trézène, dans le Péloponnèse. Le roi d'Athènes, Thésée, fils d'Egée, a disparu depuis plusieurs mois et passe pour mort ; Hippolyte, fils de sa première femme, a été exilé à Trézène, à la demande de Phèdre, seconde femme du roi. Apparemment cette dernière, fille de la malheureuse Pasiphaé qui se consuma d'amour pour un taureau dont elle eut un enfant monstrueux, déteste

son beau-fils. Mais les deux premières scènes nous révèlent une Phèdre mourante, rongée par une maladie inconnue. Ce mal, c'est l'amour : Phèdre, pressée par sa nourrice Œnone, vient de lui avouer qu'elle aime Hippolyte. Depuis quand ? Pas seulement depuis son actuel séjour à Trézène.

BIBLIOGRAPHIE

RACINE, *Œuvres complètes*, (Éd. Picard), Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 2 vol., 1950.

Théâtre complet, (Éd. Collinet), Gallimard, coll. « Folio », 2 vol. 1983.

Thierry MAULNIER. — *Lecture de « Phèdre »*, Gallimard, 1942.

Jean-Louis BARRAULT. — *Phèdre*, Seuil, coll. « Mises en scène », 1946.

J.-J. ROUBINE. — *Lectures de Racine*, Colin, 1971.

Phèdre - Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée, 270
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi ;
Athènes me montra mon superbe ennemi :
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ; 275
Je sentis tout mon corps et transir et brûler :
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables !
Par des vœux assidus je crus les détourner :
Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ; 280
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée :
D'un incurable amour remèdes impuissants !
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens :
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse, 285
J'adorais Hippolyte ; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer,
Je l'évitais partout. O comble de misère !
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père. 290
Contre moi-même enfin j'osai me révolter :
J'excitai mon courage à le persécuter.
Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre,
J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ;
Je pressai son exil ; et mes cris éternels 295
L'arrachèrent du sein et des bras paternels.

Je respirais, Oenone ; et, depuis son absence,
 Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence :
 Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis,
 De son fatal hymen je cultivais les fruits. 300
 Vaines précautions ! Cruelle destinée !
 Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
 J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :
 Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
 Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée : 305
 C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.
 J'ai conçu pour mon crime une juste terreur :
 J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur ;
 Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
 Et dérober au jour une flamme si noire : 310
 Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats ;
 Je t'ai tout avoué ; je ne m'en repens pas,
 Pourvu que, de ma mort respectant les approches,
 Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,
 Et que tes vains secours cessent de rappeler 315
 Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler.

Acte I, scène 3

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Racine est le plus grec des tragiques modernes, et *Phèdre* peut-être la plus grecque de ses tragédies, bien que le sentiment de la Faute en fasse déjà une œuvre sacrée, aussi religieuse que *Les Fleurs du Mal*. Dans sa « Préface » Racine a insisté sur l'originalité de son héroïne. L'une des pages qui l'illustrent le mieux est le premier aveu de *Phèdre* : conduite d'Athènes à Trézène par Thésée, la reine y a retrouvé un fils de celui-ci, Hippolyte, dont elle est follement éprise depuis des années. N'en pouvant plus de souffrances, elle ne peut enfin retenir l'aveu de cet amour.

La nécessité dramatique d'une telle tirade serait facilement oubliée au profit de sa poésie et de la peinture de la passion, centres d'intérêt majeurs de toute tragédie racinienne.

1 LA VALEUR DRAMATIQUE

La tragédie racinienne, on l'a souvent dit, commence à un moment critique : quand résonnent les premiers vers, une longue attente s'achève et la chirurgie la plus douloureuse va résoudre des conflits devenus insupportables. *Phèdre* épuisée par des années de souffrance n'est plus, selon les mots de *Théramène* (v. 44), qu'« Une femme mourante et qui cherche à mourir ».

1. L'aveu longtemps retenu.

Oenone, désespérée, a conjuré sa maîtresse de lui révéler le mal secret qui la ronge et les raisons qu'elle a de souhaiter quitter la vie. Défaillante, saisie de vertiges et d'éblouissements, la malheureuse poursuit une rêverie apparemment dépourvue de sens, pleure sur le malheur de sa famille et se laisse entraîner peu à peu à l'aveu de son amour pour Hippolyte. Cet aveu est ici le premier des trois qui jalonnent la pièce (II, 5 : à Hippolyte ; V, 7 : à Thésée). Mais alors que les deux suivants feront dévier immédiatement le cours de l'action, celui-ci demeure sans effet spectaculaire sur le déroulement dramatique. *Phèdre*, au seuil de la mort, s'accorde de rompre enfin son douloureux silence, épanche ce cœur trop longtemps contraint. C'est l'explosion de la détresse en une longue confidence (quarante-deux vers). Cet aveu va permettre à Oenone, jusque-là réduite à l'impuissance par son ignorance, de jouer un rôle actif dans les décisions ultérieures de la reine. Mais son intérêt dramatique est loin d'être épuisé par là ; Racine réussit en effet grâce à lui une magnifique partie de son exposition.

2. L'exposition.

Dans une pièce, l'exposition est une difficulté redoutable. La facilité consisterait à faire paraître sur la scène le héros et son confident, transformé en « point d'interrogation » (comme dans *Bajazet*) ou à faire entrer dans le salon un visiteur qui fait parler le domestique (comme souvent dans le théâtre de boulevard). Ici Racine va glisser une foule de renseignements dont nous avons besoin pour la suite de l'action ; mais tout son art consiste à faire disparaître ce qui est nécessité technique derrière le naturel poignant de cette confession, où l'héroïne revit la naissance de sa passion et ses efforts pour s'en délivrer. L'amour de *Phèdre* remonte à des années, au temps même de son mariage avec Thésée, beaucoup plus âgé qu'elle (v. 269-272).

3. Coupable ou innocente ?

Nous découvrons en *Phèdre* une femme émouvante, qui attire la sympathie : accablée par une passion foudroyante, elle n'accepte pas les petits compromis que Madame de La Fayette prête à son héroïne dans *La Princesse de Clèves* (marquée par *Phèdre* ; 1678) ; mais elle prie la divinité et trouve enfin le courage de faire bannir celui qu'elle aime, en simulant pour lui la haine (v. 291-296). Elle a depuis lors tenté de dissiper ses tourments (ses « ennuis »). Loin d'être complice de cet amour, elle s'écrie :

« J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur » (v. 308),

et rêve d'un redressement cornélien, d'une mort par laquelle elle conserverait l'estime d'elle-même ; elle le dit en des termes fréquents chez Corneille :

« Je voulais en mourant **prendre soin de ma gloire** » (v. 309).

C'est cette innocence du cœur qui la rend si pathétique et qui nous empêchera de la condamner, même quand elle calomnierait (pour peu de temps) Hippolyte. Racine ne pensait-il pas précisément à notre texte, lorsqu'il écrivait dans sa « Préface » : « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente : elle est engagée... dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première : elle fait tous ses efforts pour la surmonter ; elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté ? »

4. La fatalité.

Cette impuissance de sa volonté en face de forces qui l'écrasent fait de la reine un personnage purement tragique. Les mots créateurs de tragédie sont là : « **fatal hymen** » (v. 300), « **cruelle destinée** » (v. 301). Une puissance hostile s'acharne à rendre vains tous les efforts humains, « **Vaines précautions** » ; on songe au sous-titre du **Barbier de Séville** : « La précaution inutile », pour peu qu'on perçoive combien fragile est la démarcation entre la comédie et le tragique. C'est Thésée lui-même qui, comme bientôt Monsieur de Clèves, a imposé à sa femme la présence de l'être aimé :

« Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné » (v. 302-304).

Mais cette fatalité ne joue pas seulement un rôle dramatique : elle a ici un nom et révèle tout un arrière-plan mythologique essentiel à la poésie de la pièce.

2 LA POÉSIE RACINIENNE

Racine était conscient de cette valeur poétique de la mythologie et a voulu ne « rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie » (« Préface »).

1. L'arrière-plan mythologique.

Rien chez lui de l'érudition d'un Ronsard, si froide souvent, et si excessive dans **Les Amours de Cassandre**. Il n'a gardé que quelques légendes connues, qui exercent une véritable fascination. C'est d'abord chez Phèdre le sentiment d'appartenir à l'une de ces familles maudites dont les souffrances ont été chantées par les grands tragiques grecs : les Atrides, la race d'Œdipe... L'héroïne a rappelé

peu avant son aveu le malheur de sa mère Pasiphaé, de sa sœur Ariane (v. 250 et 253-254). Mais ici cette fatalité a un nom, n'est pas aveugle : comme chez Homère, une déesse s'acharne sur cette famille, Vénus, offensée, dit-on, d'être peu honorée par Pasiphaé :

« Je **reconnus** Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables ! »

La malheureuse a vu sa sœur et sa mère rongées par la passion ; elle attendait son tour. Aux premiers symptômes, elle sait. Rien donc chez elle du doux étonnement qui gagne les jeunes filles de Marivaux devant la naissance d'un sentiment inconnu et délicieux, mais l'épouvante et la douleur.

« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée... », Vénus, si charmante dans les fables, devenue ici rapace ou déesse-vampire.

2. Le rythme.

Pour évoquer ses souffrances, Phèdre s'exprime en des vers dont la régularité majestueuse convient à merveille à l'évocation du passé, au vaporeux qu'introduit le souvenir. Pourtant elle revit si intensément la naissance de sa passion que cette noblesse un peu lointaine se dissipe soudain et fait place un instant à des paroles haletantes :

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue...
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler... »

Des cris, des lamentations suspendent le cours de l'aveu :

« O comble de misère ! » (v. 289)
« Vaines précautions ! Cruelle destinée ! » (v. 301.)

Le seul repos goûté par la malheureuse est traduit par les contrastes de rythme et le relief du verbe en tête du vers :

« Je pressai son exil ; et mes cris éternels
L'arrachèrent du sein et des bras paternels.
Je respirais, Oenone ; et, depuis son absence,
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence... »

3. La musicalité.

Mais comme toujours chez Racine, la magie poétique naît avant tout d'une certaine musique. Les flûtes raciniennes font entendre le chant de leurs **i** et de leurs **u**, à la rime et au sein des vers :

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue...
Je sentis tout mon corps et transir et brûler :
Je reconnus Vénus...
Par des vœux assidus je crus les détourner...
Soumise à mon époux et cachant mes ennuis...
J'ai revu l'ennemi...
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée... »

La tristesse, la mélancolie, tantôt brûlantes, tantôt froides, de ces vers font place, par moments, à la brutalité des dentales et à l'éclat menaçant des **a** : à la rime (v. 277-278) ou dans tout un vers,

« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée. »

où le son **a** revient cinq fois et où le hiatus que les deux derniers mots imposent à l'oreille traduit l'acharnement de la déesse.

Mais la poésie racinienne se laisse mal analyser : l'atmosphère mythologique, le rythme et la musique ne sont pas seuls à la composer ; la souffrance d'aimer la colore de son crépuscule fuligineux.

3 L'AMOUR-MALADIE

Nourri d'œuvres grecques, élevé à Port-Royal, Racine a vu l'amour comme une maladie.

1. Le regard.

Dans le cœur de Phèdre, la flamme a jailli brusquement. Comme Mithridate, Néron, Roxane, Bérénice ou Eriphile, Phèdre a **vu** et la tragédie est née. Ce rôle fulgurant du regard est traduit par les passés simples. Immédiatement, c'est l'orage, et la raison, la volonté sont balayées.

2. Les effets physiques.

Comme chez Balzac, le personnage commence une longue agonie, qui le conduira à l'épuisement de l'âme et du corps. Si Racine ne décrit pas ce processus avec beaucoup de détails, ceux qu'il choisit suffisent à faire deviner le reste : avec des esthétiques différentes les deux écrivains décrivent les mêmes ravages. Pour évoquer les troubles de Phèdre, Racine a paraphrasé (v. 273-276) les vers les plus passionnés qu'une femme ait peut-être jamais écrits ; il n'a pas hésité à reprendre ces cris brûlants que Sappho avait poussés, consumée d'amour pour une de ses amies :

« Ma langue est brisée, sous ma peau
un feu subtil soudain se glisse
mes yeux ne voient plus, mes oreilles sont bourdonnantes.
Une sueur glacée me couvre et un tremblement
me prend toute et je suis plus verte
que l'herbe, tout près de mourir. »

Le grand peintre du cœur féminin a compris que dans le domaine des sensations chaque sexe ignore l'autre, et ne peut que se livrer à des conjectures ; il s'est donc effacé devant les cris de cette ode dont il disait : « Je n'ai rien lu de plus vif ni de plus beau dans toute l'Antiquité. »

3. Rajeunissement des métaphores précieuses.

Tant de violence confère une portée nouvelle aux vieilles métaphores de la préciosité : « mon superbe **ennemi** » (v. 272), « Vénus et ses **feux** redoutables »

(v. 277), « **L'ennemi** dont j'étais idolâtre » (v. 293), « Ma **blessure** trop vive » (v. 304). Tous ces mots font mal : les **feux** brûlent soudain la malheureuse auparavant grelottante... Rien de conventionnel ici, car la blessure est réellement porteuse de mort !

4. Une maladie.

L'amour racinien, en effet, n'apporte pas un supplément de vie, n'enrichit pas. Il abat et conduit à la catastrophe. La volonté reste impuissante. La prière et les rites magiques (Racine se souvient sans doute des **Magiciennes** de Théocrite et des sacrifices de Didon au chant IV de l'**Enéide**) sont de vains exorcismes : Phèdre est une « possédée » sans espoir de salut. Ses illusions (« je crus », v. 279) ne la rendent que plus pathétique. L'amour est une affection au sens médical : « un trouble » (v. 274), une folie (v. 282), un mal « incurable » (v. 283), une « blessure » (v. 304), une fièvre consumante (v. 305). L'imagination malade est livrée à ses fantasmes : souvenirs toujours prêts à s'imposer (ils s'expriment dans ce récit même), image de l'être aimé partout retrouvée (v. 285-288 et 290). D'une telle passion on ne se délivre pas ; tout au plus connaît-on un répit provisoire et relatif :

« Mes jours **moins agités** coulaient dans l'innocence... »

5. Un crime.

Mais ce qui est nouveau dans Phèdre, c'est la force du sentiment de la faute. Les héros des pièces antérieures étaient lucides, mais ne portaient guère de jugement moral sur leur démenche amoureuse. Ici, tout au contraire ! L'héroïne sait non seulement connaître, mais aussi « haïr la difformité » de sa passion (« Préface »).

De là ces termes d'« innocence » (v. 298), de « flamme si noire » (v. 310) opposée à la lumière du jour dans une de ces antithèses discrètes dont Racine a le secret ; Phèdre est pour elle-même un juge impitoyable :

« J'ai conçu pour mon crime une juste terreur ;
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur... »

On a vu là l'union du sens chrétien de la faute au pessimisme de certains Grecs en face de l'amour (Platon, Théocrite...) ; toujours est-il que jamais peut-être Racine n'a exprimé avec autant de force sa conception de la passion.

CONCLUSION

C'est à juste titre que cet aveu constitue l'une des pages les plus célèbres du théâtre racinien. Elle révèle en Racine un véritable artiste, c'est-à-dire un homme qui a une vision personnelle et profonde de certaines réalités (ici l'amour) et qui l'exprime avec maîtrise, grâce à cette « sorcellerie évocatoire » qui est un autre nom de la poésie. Il se trouve que ce grand poète est en même temps un dramaturge, comme ses modèles, Sophocle et Euripide : est-il d'ailleurs possible que dure un théâtre tragique qui serait privé de poésie ?

Considérations

L'AUTEUR

Toute la vie de Montesquieu, après son voyage, se confond avec la genèse d'une œuvre, *L'Esprit des lois*, à laquelle il aura lui-même le sentiment de n'avoir jamais cessé de travailler, consciemment ou inconsciemment. On parlera en 1734, à Paris, de la décadence du président de Montesquieu, après la publication des *Considérations*. Ce n'est qu'un jeu de mots, bien caractéristique d'un âge futile qui contraste vivement avec la gravité de l'auteur et de son œuvre nouvelle.

L'ŒUVRE

Les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* devaient, à l'origine, constituer un chapitre de *L'Esprit des lois*; mais l'étendue de ce chapitre s'est révélée telle que Montesquieu s'est décidé à le publier à part. Le sujet lui était particulièrement cher. L'analyse des causes oppose au providentialisme de Bossuet une explication de caractère déterministe : un faisceau d'éléments particuliers forme une cause générale et naturelle qui se substitue à la main de Dieu ; les événements se succèdent suivant un enchaînement nécessaire qui reste dans l'ordre humain. Ainsi la décadence de Rome s'explique-t-elle par l'excès de la grandeur à laquelle est parvenue l'Urbs.

L'EXTRAIT

Le chapitre IX est une charnière entre les deux grandes parties de l'ouvrage, Grandeur (chap. I-VIII) et Décadence (chap. IX-XXIII). Montesquieu, s'opposant à Bossuet qui avait vu dans les dissensions romaines un signe de décadence, va montrer le caractère nécessaire de ces divisions dans tout État bien constitué.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres complètes de Montesquieu, texte présenté et annoté par R. CAILLOIS, 2 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949-1951.
Montesquieu par lui-même, par J. STAROBINSKI, Éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1953.

On n'entend parler, dans les auteurs, que des divisions qui perdirent Rome ; mais on ne voit pas que ces divisions y étaient nécessaires, qu'elles y avaient toujours été, et qu'elles y devaient toujours être. Ce fut uniquement la grandeur de la république qui fit le mal, et qui changea en guerres civiles les tumultes populaires. Il fallait bien qu'il y eût à Rome des divisions : et ces guerriers si fiers, si audacieux, si terribles au-dehors, ne pouvaient pas être bien modérés au-dedans. Demander, dans un État libre, des gens hardis dans la guerre et timides dans la paix, c'est vouloir des choses impossibles : et, pour règle générale, toutes les fois qu'on verra tout le monde tranquille dans un État qui se donne le nom de république, on peut être assuré que la liberté n'y est pas.

Ce qu'on appelle union, dans un corps politique, est une chose très équivoque ; la vraie est une union d'harmonie, qui fait que toutes les parties, quelque opposées qu'elles nous paraissent, concourent au bien général de la société, comme des dissonances dans la musique concourent à l'accord total. Il peut y avoir de l'union dans un État où l'on ne croit voir que du trouble, c'est-à-dire une harmonie d'où résulte le bonheur, qui seul est la vraie paix. Il en est comme des parties de cet univers, éternellement liées par l'action des unes et la réaction des autres.

Mais, dans l'accord du despotisme asiatique, c'est-à-dire de tout gouvernement qui n'est pas modéré, il y a toujours une division réelle. Le laboureur, l'homme de guerre, le négociant, le magistrat, le noble, ne sont joints que parce que les uns oppriment les autres sans résistance ; et si l'on y voit de l'union, ce ne sont pas des citoyens qui sont unis, mais des corps morts ensevelis les uns auprès des autres.

Chapitre IX

COMMENTAIRE ESQUISSE

INTRODUCTION

Montesquieu passe pour avoir fondé la méthode historique. Il n'explique point, comme Bossuet, les phases de prospérité et les phases de revers par les sentiments favorables ou irrités d'un Dieu tout-puissant.

Plus que les ouvrages de Le Nain de Tillemont ou de l'abbé Vertot, c'est bien le Discours sur l'Histoire Universelle qu'il vise, dans le chapitre IX des *Considérations* où il réfute la thèse des « auteurs », ses prédécesseurs, sur les causes de la décadence romaine.

La polémique implacable ne cache-t-elle que paradoxes de sophiste et procédés de rhéteur glacial ?

1 L'ARGUMENTATION

L'argumentation frappe d'abord par son extrême rapidité, ces passages imprévus d'une idée à une autre dont Montesquieu se justifiait lui-même en disant : « pour bien écrire, il faut sauter les idées intermédiaires ».

1. Le passage de la thèse à l'antithèse.

La thèse des « auteurs » est réfutée en même temps qu'elle est exprimée, et il suffit d'une brusque opposition (« mais ») pour qu'elle soit rejetée au profit de l'antithèse non pas proposée, mais véritablement assénée par Montesquieu.

2. L'enchaînement des raisons.

Les raisons de ce refus et de cette substitution ne viennent qu'après, suivant cette méthode autoritaire qui consiste à donner sa conclusion avant même d'argumenter en sa faveur. La raison de fait s'étalerait comme une constatation fataliste si l'auteur ne l'appuyait sur une raison plus générale qui est bien un *a priori* véritable développé avec plus de complaisance. La démarche inductive indique suffisamment que l'histoire romaine a été un simple prétexte.

3. Preuve et contre-épreuve.

La rapidité de la dialectique, l'audace de la remontée du particulier au général n'excluent pas cependant une certaine minutie dans la démonstration. A la preuve abstraite, Montesquieu fait succéder une contre-épreuve concrète, l'exemple inverse de ce qu'il appelle le « despotisme asiatique » ; mais on se tromperait lourdement à voir dans cette apparente expérimentation un simple scrupule de savant.

2 LE PARADOXE

L'audace de la présentation n'a en effet d'égale que l'audace de la pensée. Comme il le fera constamment dans *L'Esprit des lois*, Montesquieu passe insensiblement du point de vue explicatif au point de vue normatif, mais non sans laisser percer « l'idée de derrière la tête ».

1. Le point de vue explicatif.

Selon Bossuet, l'amour de la liberté, inné chez le Romain, fortifié par l'éducation qui lui était donnée, explique suffisamment et la grandeur et la décadence de la République : « de là vinrent ces jalousies furieuses entre le Sénat et le peuple, entre les patriciens et les plébéiens, les uns alléguant toujours que la liberté excessive se détruit enfin elle-même, et les autres craignant au contraire que l'autorité, qui de sa nature croît toujours, ne dégénérât enfin en

tyrannie ». A cette affirmation, Montesquieu oppose un argument surprenant, mais irréfutable : si l'on remonte le cours de l'histoire romaine, on doit admettre que ces divisions « y avaient toujours été ». En effet, le patriciat fut d'abord constitué par les cent familles des fondateurs, la plèbe par les vaincus devenus simples spectateurs de la vie publique. L'opposition fondamentale a seulement changé de caractère par la suite, en particulier après la sécession de la plèbe sur le Mont-Sacré en 493. Il ne saurait en être autrement dans un corps vivant.

2. Le point de vue normatif.

Mais du fait, Montesquieu tire une règle politique. L'agitation des citoyens est le signe même de la liberté dans une république, et ce droit au « tumulte » (le mot n'a pas ici de nuance péjorative) doit être préservé : « pour règle générale, toutes les fois qu'on verra tout le monde tranquille dans un État qui se donne le nom de république, on peut être assuré que la liberté n'y est pas ». Dans la multiplicité des sens du mot *liberté* chez Montesquieu, il faut choisir ici celui d'un droit de s'exprimer qui peut aller de la protestation individuelle aux débats houleux des séances parlementaires et, dans un contexte plus moderne, aux grèves. Le paradoxe majeur est lancé : l'union, dans un corps politique, est fondée sur la division apparente des citoyens.

3. Le point de vue politique.

En revanche, l'union apparente cache une division réelle. Tel est le prétendu accord du despotisme que Montesquieu appelle encore « asiatique », mais comme il appelait « persanes » les lettres d'Usbek et de Rica. Car ce pays où « le laboureur, l'homme de guerre, le négociant, le magistrat, le noble, ne sont joints que parce que les uns oppriment les autres sans résistance », c'est au premier chef la France sous la monarchie absolue où s'est infiltré, par un effet naturel de la puissance arbitraire, cet élément de division, l'argent. Ces hommes « privatisés », comme dirait Marx, s'écrasent pour mieux servir leurs intérêts particuliers : on pense aux pages si hardies du *Neveu de Rameau* sur les idiotismes moraux et le grand branle de la terre. Le gouvernement tyrannique n'est pas « modéré », et ce mot apporte une nuance capitale au paradoxe : la liberté ne doit certes pas être étouffée, mais elle doit être réglée par la loi, cet instrument modérateur qui fragmente les différentes forces de telle façon qu'elles s'annulent très exactement, assurant ainsi l'équilibre de cette mécanique supérieure. Mais, comme une horloge, le corps politique s'enraye. La grandeur excessive de Rome a transformé les troubles de la rue en guerres civiles ; la loi n'a plus contrôlé les divisions naturelles. A la liberté « de faire tout ce que les lois permettent » s'est substituée une liberté sans frein, source d'anarchie.

De la protestation philosophique, cette page est passée insensiblement à la protestation politique, et l'apparente froideur du raisonnement ne doit pas cacher la chaleur du sentiment qui l'anime.

1. Le ton abrupt.

La rhétorique fait d'abord figure de puissance d'affirmation. Le ton abrupt, soutenu par les formules restrictives (« ne... que », « uniquement »), impose une vérité singulière (« la vraie »). La contradiction est rejetée dans un collectif méprisant (« les auteurs ») ou un indéfini plus méprisant encore (« on »). La démonstration n'admet point de réplique (« c'est vouloir des choses impossibles »), mais avance sûrement par paliers successifs en marquant à chaque fois des points sur l'adversaire (« il fallait bien que... », « on peut être assuré que... »). La thèse est élevée à la hauteur d'une généralité absolue, bien mise en valeur par la répétition de « tout » qui sonne comme la note dominante de cette page.

2. L'équilibre.

Mais la passion ne rompt pas l'équilibre d'une éloquence classique et toute romaine, solidement étayée par les groupes ternaires (« que ces divisions y étaient nécessaires, qu'elles y avaient toujours été, et qu'elles y devaient toujours être ») montant en *crescendo* (« si fiers, si audacieux, si terribles au-dehors »), par les antithèses fortes (« des gens hardis dans la guerre et timides dans la paix »). Le rythme des clausules est particulièrement soigné : « on peut être assuré » (6) « que la liberté n'y est pas » (8) ; « mais des corps morts » (4) « ensevelis » (4) « les uns auprès des autres » (6).

3. Les images.

Le style de Montesquieu, qui passe si souvent pour abstrait, est ici rehaussé d'images sobres : une comparaison musicale, empruntée d'ailleurs à Cicéron, une comparaison cosmologique toute cartésienne, et une comparaison funèbre encore assombrie par une assonance et une allitération grondante. Le souci d'ornementation passe après le souci d'intelligibilité : les deux premières images expliquent le paradoxe central par la résolution des dissonances en accord parfait et l'équilibre des forces d'action et de réaction, un peu comme Fontenelle expliquait à la marquise de la Mésangère les vérités philosophiques d'une manière qui ne fût pas philosophique. Mais, par-delà ce souci de vulgarisation si caractéristique d'un XVIII^e siècle où l'honnête homme l'emporte encore sur le spécialiste, un sentiment dicte ces notations concrètes : le rêve d'une politique harmonieuse, la fureur contenue d'un opposant.

Il n'est peut-être pas de meilleure preuve à l'appui de la thèse défendue par Montesquieu que la manière même dont il s'exprime. Car s'il reste douteux qu'on puisse trouver, hors de la vision philosophique, un corps politique si bien réglé que les forces antagonistes s'y annulent, il est vrai en revanche que la protestation passionnée du penseur anime ici, sans en rompre l'équilibre, une rhétorique grave et harmonieuse.

Cette protestation est elle-même complexe. Partant d'une polémique d'auteurs, elle combat l'explication, traditionnelle depuis Bossuet, de la décadence romaine, puis, entrant implicitement dans le cadre d'une longue polémique avec Hobbes, elle affirme que la violence naît avec l'état social, et que le rôle de la loi n'est pas de la réprimer mais de la transformer en un débat humain. Finalement, elle s'élève au niveau d'une protestation politique, protestation d'un aristocrate scandalisé par l'intrusion de l'argent, protestation d'un anglophile devenu partisan d'un gouvernement modéré.

L'audace reste tempérée par la finesse des allusions, l'art des nuances qui est pour Montesquieu la définition même du bon sens. L'ardeur de la démonstration se colore d'un idéalisme qui s'attendrit sur le mot « bonheur », non pas un sommeil, une « félicité habituelle », un ensevelissement, mais une libre activité contenue dans une juste règle.



« Ce qui fait ordinairement une grande pensée, c'est lorsqu'on dit une chose qui en fait voir un grand nombre d'autres, et qu'on nous fait découvrir tout d'un coup ce que nous ne pouvions espérer qu'après une grande lecture. »

MONTESQUIEU, Essais sur le goût.

Manon Lescaut

L'AUTEUR

Vie partagée, pendant vingt ans, entre la vocation religieuse et la vocation de l'aventure, à travers tous les milieux, en Angleterre, en Hollande et en France. Ordonné prêtre en 1726, il ne commencera à s'assagir qu'à partir de 1734. Écrivain intarissable, il a publié de longs romans, parmi lesquels **les Mémoires d'un Homme de qualité**, publiés à partir de 1728, **le Philosophe anglais**, **le Doyen de Killerine**, des biographies romancées, des contes, des articles de journaux. Il a traduit et introduit en France les romans de Richardson : **Paméla** (1742), **Clarisse Harlowe** (1751), **Grandison** (1755).

L'ŒUVRE

Ce n'était à l'origine qu'une histoire racontée dans **Les Mémoires d'un Homme de qualité**, dont elle constituait le septième tome. Mais Prévost, conscient de la singularité et de la qualité de ce récit dont le succès fut tout de suite considérable, le publia séparément en 1753 sous le titre **d'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut**. Livre important dans l'histoire du genre romanesque : Prévost s'y débarrasse des excès de l'analyse psychologique, renonce à mêler l'intérêt sentimental à l'intérêt politique, refuse de sacrifier au réalisme caricatural. Au roman ainsi épuré, il apporte des richesses nouvelles : un nouveau type de personnage, **l'homme sensible**, une interprétation **fatale** de la passion, le rôle social de **l'argent**, le réalisme du cadre particulier dans lequel évoluent les personnages, et la vérité, l'authenticité des réactions psychologiques de ses héros.

L'EXTRAIT

Tête-à-tête entre un jeune abbé illuminé par la foi et une fille facile, venue dans ce parloir de séminaire pour le séduire, la scène pourrait donner soit dans l'érotisme libertin qui caractérise certaines œuvres de Crébillon fils, soit dans le fantastique érotique tel qu'il se déploiera plus tard dans les romans noirs anglais, dans **Le Moine** de Lewis par exemple. Rien de tout cela ici : inventeur d'une situation éminemment romanesque, Prévost va en tirer parti avec une mesure et un doigté si fins qu'on ne peut s'empêcher de les rattacher à ce qui fut le meilleur du classicisme : son sens du goût.

BIBLIOGRAPHIE

Abbé PREVOST. — **Manon Lescaut**, Ed. F. Deloffre et R. Picard, *classiques Garnier*, 1965.

J. SGARD, **Prévost romancier**, José Corti, 1968.

Graham C. JONES, « **Manon Lescaut**, la structure du roman et le rôle du chevalier des Grieux », in **R.H.L.F.**, mai-juin 1971.

Je demeurai interdit à sa vue, et, ne pouvant conjecturer quel était le dessein de cette visite, j'attendais, les yeux baissés et avec tremblement, qu'elle s'expliquât. Son embarras fut, pendant quelque temps, égal au mien, mais, voyant que mon silence continuait, elle mit la main devant ses yeux pour cacher quelques larmes. Elle me dit, d'un ton timide, qu'elle confessait que son infidélité méritait ma haine ; mais que, s'il était vrai que j'eusse jamais eu quelque tendresse pour elle, il y avait eu, aussi, bien de la dureté à laisser passer deux ans sans prendre soin de m'informer de son sort et qu'il y en avait beaucoup encore à la voir dans l'état où elle était en ma présence, sans lui dire une parole. Le désordre de mon âme, en l'écoutant, ne saurait être exprimé.

Elle s'assit. Je demeurai debout, le corps à demi tourné, n'osant l'envisager directement. Je commençai plusieurs fois une réponse, que je n'eus pas la force d'achever. Enfin, je fis un effort pour m'écrier douloureusement :

— Perfide Manon ! Ah ! perfide ! perfide !

Elle me répéta, en pleurant à chaudes larmes, qu'elle ne prétendait point justifier sa perfidie.

— Que prétendez-vous donc ? m'écriai-je encore.

— Je prétends mourir, répondit-elle, si vous ne me rendez votre cœur, sans lequel il est impossible que je vive.

— Demande donc ma vie, infidèle ! repris-je en versant moi-même des pleurs, que je m'efforçai en vain de retenir. Demande ma vie, qui est l'unique chose qui me reste à te sacrifier ; car mon cœur n'a jamais cessé d'être à toi.

A peine eus-je achevé ces derniers mots, qu'elle se leva avec transport pour venir m'embrasser. Elle m'accabla de mille caresses passionnées. Elle m'appela par tous les noms que l'amour invente pour exprimer ses plus vives tendresses. Je n'y répondais encore qu'avec langueur. Quel passage, en effet, de la situation tranquille où j'avais été, aux mouvements tumultueux que je sentais naître !

J'en étais épouvanté. Je frémissais, comme il arrive lorsqu'on se trouve la nuit dans une campagne écartée : on se croit transporté dans un nouvel ordre de choses ; on y est saisi d'une horreur secrète dont on ne se remet qu'après avoir considéré longtemps tous les environs.

Nous nous assîmes l'un près de l'autre. Je pris ses mains dans les miennes.

(Première partie)

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Que la réalité puisse parfois dépasser la fiction, la vie de Prévost le prouve : vie chaotique, presque scandaleuse, qui le voit quitter l'ordre des Jésuites pour l'armée, revenir ensuite aux Jésuites pour leur préférer à nouveau l'armée, au milieu de drames passionnels violents, faire profession chez les Bénédictins, être ordonné prêtre en 1726, quitter brusquement les ordres deux ans après pour s'acoquiner avec une aventurière et retourner définitivement en religion le 6 juin 1734. Sans doute, quand il composait Manon Lescaut chez les Bénédictins, cloîtré dans sa cellule, revivait-il l'expérience brillante qu'il avait faite du conflit entre la vocation ecclésiastique et les tentations de l'amour, dont l'illustration capitale se trouve dans le tête-à-tête de des Grieux et de Manon, au parloir du séminaire de Saint-Sulpice : récit-souvenir, méticuleusement mis en scène, de la chute du jeune abbé.

1 UN METTEUR EN SCÈNE

1. La fiction du « Je ».

La page est écrite à la première personne : des Grieux raconte son aventure, et, en la retrouvant, la vit sous nos yeux. Ce sont ses mémoires que nous écoutons, présentés à l'intérieur des **Mémoires d'un homme de qualité**, puisque c'est à cet homme que du point de vue de la fiction romanesque, s'adresse le récit. Ce procédé des mémoires dans les mémoires, aide le romancier à disparaître de son histoire : la fiction du « je » fait croire à l'authenticité du personnage et oublier l'auteur. Mais son absence n'est qu'apparente : disparu comme narrateur, il revient vite comme metteur en scène, et impose à ses personnages dans ce roman une situation, des mouvements, des jeux de physionomie, un ton de voix, très précisément calculés. Deux personnages sont mis en place ici, dans ce que l'on pourrait appeler une situation-carrefour : convergence de leur ligne de vie vers cette rencontre et ce tête-à-tête.

2. La situation.

Arraché une première fois aux bras de Manon par ses parents (avec la complicité de la jeune femme elle-même, attirée par un amant plus riche), le jeune des Grieux a connu, au séminaire de Saint-Sulpice, l'illumination de la foi ; il vient de soutenir brillamment un exercice public de théologie en Sorbonne. Rentré au séminaire, il est appelé au parloir : Manon l'y attend, qui, cachée derrière une jalousie, l'avait écouté lors de son exercice. La curiosité et le désir ont conduit la jeune femme jusqu'en ce parloir de séminaire, jusqu'à ce tête-à-tête insolite, savoureux pour le lecteur, avec un abbé qui croit fermement préférer désormais la lecture d'une page de saint Augustin à tous les plaisirs des sens.

3. Les mouvements.

Les étapes successives de ce tête-à-tête vont être marquées par les attitudes des deux personnages : le texte les indique avec précision, leur évolution est nettement soulignée. D'abord, nos deux héros restent debout, face à face : c'est le stade de la prudence. Puis, Manon s'assoit, tandis que des Grieux demeure debout, le corps à demi tourné : assurance de la jeune femme, trouble intérieur du jeune homme. Manon, quelques instants plus tard, se lève « avec transport » et les deux personnages se retrouvent dans les bras l'un de l'autre : la passion et le désir ont triomphé. Le texte s'achève sur une attitude d'idylle ; c'est le calme, après la passion tempétueuse : tous deux assis, les mains dans les mains.

4. Physionomies et voix.

Avec non moins de précision, certains détails physiques sont soulignés, et se chargent ainsi de signification. Si Prévost indique à deux reprises que les yeux du jeune homme n'osent se poser sur Manon (« les yeux baissés », « n'osant l'envi-sager ») c'est pour donner la mesure de son embarras et de son trouble. En même temps, il nous montre Manon cachant ses yeux pour dissimuler « quelques larmes » puis, plus tard, pleurant « à chaudes larmes », et il réunit enfin ses deux héros dans un instant d'intense émotion, quand des Grieux pleure à son tour, sans pouvoir se retenir.

Le ton même de leur voix est comme réglé par l'auteur : après le silence surpris du premier moment, « ton timide » de Manon, puis, quand la passion commence à s'emparer des deux héros, ton élevé et précipité (« m'écrier », « m'écriais-je », « repris-je »). Enfin, quand l'amour les a rapprochés, le ton du murmure est suggéré par la phrase : « Elle m'appela par tous les noms que l'amour invente ».

Toutes ces combinaisons et toutes ces notations, nombreuses et précises, relèvent bien, on le voit, de l'art et de la mise en scène : elles constituent pour Prévost les repères qui vont aider le lecteur à suivre la progression psychologique, car elles en sont la traduction concrète. Ce souci de réalisme psychologique est tout à l'honneur du romancier.

2 UN ABBÉ ET UNE FEMME

Dans cette confrontation, c'est évidemment Manon qui a l'initiative. La page va nous révéler ses procédés d'approche et d'envoûtement, et suivre, étape par étape, la chute de des Grieux.

1. Les initiatives de la femme.

Prévost présente la jeune femme comme un être volontaire : elle sait parfaitement ce qu'elle veut et pourquoi elle est là. Mais il faut aussi rendre le lecteur sensible à son habileté : le romancier va donc lui faire doser savamment les larmes et les gestes, les paroles et les silences, et les arguments eux-mêmes.

Des larmes et des gestes : les yeux de Manon se mouillent un peu au tout début du tête-à-tête et elle paraît embarrassée ; gêne naturelle ou artifice ? Prévost laisse planer le doute. Au lecteur de réagir à sa façon. Puis quand elle sent la partie à moitié gagnée, elle s'assoit et pleure à chaudes larmes : rouerie beaucoup plus certaine cette fois, qui augmente encore l'émotion du jeune abbé. Quand elle le sent troublé à souhait, elle se lève et le prend rapidement dans ses bras (« A peine eus-je achevé... ») : elle le couvre de mille caresses passionnées, qui remplacent tous les arguments. Le choix de la seconde propice et le recours aux caresses, ainsi qu'aux mots d'amour qui n'ont pas besoin de signifier quelque chose, témoignent d'une maîtrise peu commune.

Des paroles et des silences : cet entrelacs de larmes et de gestes se double d'un autre entrelacs aussi subtil. Dans les premières minutes, Prévost ne fait pas parler son héroïne ; il laisse son charme opérer. Puis il la fait parler timidement : elle reproche à des Grieux de ne rien dire, et tente ainsi de l'arracher à son silence. Plus tard, quand elle a triomphé, elle devient loquace : « tous les noms que l'amour invente » voltigent sur ses lèvres.

Des arguments : dans ce domaine, le machiavélisme atteint son comble. En argumentant, elle le provoque ; il cède à la provocation ; elle recommence à nouveau. Et dans les deux cas son argumentation est la même. La première fois, elle commence par reconnaître rapidement ses torts, puis s'étend sur ceux de des Grieux : torts passés (il l'a laissée longtemps sans nouvelles), torts actuels (il ne lui parle pas). Là est la provocation, et d'elle naît la première réussite : des Grieux sort de son mutisme. Une fois la conversation engagée, Manon reprend la même tactique : elle reconnaît à nouveau ses torts, très rapidement, puis lui en attribue de nouveaux : il va la faire mourir s'il ne recommence pas à l'aimer. Nouvelle provocation, nouvelle réussite.

2. L'abbé saisi par l'amour.

Pour lui c'est l'épreuve suprême de la tentation : elle n'est pas une femme comme d'autres, mais « l'Amour même ». D'autre part c'est un faible, et cette sensibilité très vive qui l'a précipité vers Dieu peut tout aussi bien le ramener brutalement à Manon. Victime toute prête, il va tomber en trois étapes.

Première étape : le « désordre de son âme ». Il a choisi le silence pour se défendre ; mais elle parle, et il ne peut pas ne pas l'entendre ; il se trouve rapidement bouleversé. Le calme n'est plus qu'apparent : le dedans n'est que trouble et que sédition. Deuxième étape : il accepte de parler et trahit aussitôt son bouleversement intérieur car il ne parvient qu'à bredouiller et ne peut s'exprimer que par soupirs : « Perfide Manon ! Ah ! perfide ! perfide ! »

Troisième étape : il tombe dans les bras de Manon et se laisse caresser. Après le bouleversement psychologique, c'est le trouble physiologique que Prévost nous suggère ici, en parlant de « mouvements tumultueux », de frémissement, d'« horreur secrète ». La comparaison mélodramatique et relativement pittoresque développée par des Grieux pour nous expliquer son trouble souligne, par son double caractère, le double état où se trouve le personnage : terrifié et ravi à la fois.

Mais par le caractère insistant de cette comparaison, Prévost nous rappelle aussi autre chose : il y a deux des Grieux, celui du parloir, et celui qui nous raconte le tête-à-tête du parloir. Une saveur nouvelle est à rechercher dans cette page : celle du souvenir.

3 UN SOUVENIR DOUX-AMER

1. Le récit *a posteriori*.

Des Grieux, revenu de la Nouvelle-Orléans où Manon est morte à ses côtés, raconte ici son histoire passée ; il remonte le Temps. Cela le conduit à adopter une double attitude. D'une part, il veut retrouver et raconter son aventure : il peint alors Manon telle qu'il l'a aimée à l'époque même de l'aventure et nous offre une vision d'amant (qui n'est certainement pas objective). D'autre part, il veut à la fois se repentir et s'excuser : conscient qu'il a commis une faute, mais trop mou pour s'en accuser carrément, il raconte son histoire en essayant toujours de dégager sa responsabilité. Le récit s'en trouve donc doublement faussé : la mémoire affective interfère avec les réticences de la conscience morale. C'est ici évidemment que le travail du romancier est le plus délicat, puisqu'il s'agit pour lui d'exprimer deux époques à travers un seul texte, celle de l'action (avec la déformation de l'amour), celle du récit (avec la déformation des interprétations morales).

2. La mémoire affective.

Pour situer le lecteur dans le climat de la mémoire affective, Prévost s'arrange d'abord pour que Manon soit pour lui une impression et non une présence (alors que par ailleurs il doit donner un caractère d'authenticité et de réalité aux événements). Pour cela, il évite de la faire parler directement et s'efforce de présenter ses propos au style indirect : « elle me dit que... mais que... ». Ainsi elle reste floue pour le lecteur au moment de sa première et capitale intervention. De même, à l'autre instant capital où les deux héros sont dans les bras l'un de l'autre,

le procédé est analogue : « Elle m'appela par tous les noms... » Non seulement nous ne l'entendons pas directement, mais les mots eux-mêmes sont absents. C'est des Grioux qui est habité par les paroles véritables ; nous n'en entendons que l'écho.

Par ailleurs, Prévost s'arrange aussi pour que Manon soit un symbole et non un être particulier : « L'Amour même ». Voilà pourquoi sans doute, l'unique fois où il la fait parler directement, il lui donne le langage et les thèmes de l'amour légendaire et littéraire. Sa phrase « rendez-moi votre cœur, sans lequel il est impossible que je vive », relève de la préciosité pétrarquiste ; et quand elle s'écrie : « Je prétends mourir si vous ne me rendez... », elle mêle spontanément comme dans les plus beaux poèmes, le thème de l'amour et le thème de la mort. L'artifice est subtil, car c'est des Grioux lui-même qui, en s'exprimant ainsi quand il fait parler Manon, la métamorphose en Laure ou en Iseult.

Enfin, Prévost ôte au lecteur le moyen de juger Manon. Tantôt il décrit son comportement sans jamais donner de précisions sur ses intentions véritables, et le lecteur alors hésite entre la rouerie et la sincérité ; tantôt il fixe notre attention sur des mots chargés d'affectivité, et il nous fait pencher pour la sincérité. Ainsi, par exemple, quand il nous indique qu'elle mit sa main devant ses yeux « pour cacher quelques larmes », ou qu'elle pleura « à chaudes larmes », ou qu'elle se leva « avec transport ». Des Grioux, puisque c'est lui le narrateur, nous tire vers l'interprétation favorable ; ou plus exactement, revenant sur ces instants passés, il les colore d'affectivité et se persuade à nouveau, comme il le fut alors, de la sincérité de Manon.

3. La conscience morale.

Ce qui est assez remarquable aussi dans cette page, c'est que le narrateur, alors qu'il en est au récit de l'instant essentiel qui l'a vu basculer du côté de la passion, n'a pas tendance à s'accuser. Au contraire, il présente son récit d'une manière telle que le lecteur l'excuse, et incrimine le destin (ce qu'il appelle un peu plus haut le « funeste ascendant »). Ici aussi, il convient d'apercevoir toutes les finesses de Prévost.

En premier lieu, il choisit le vocabulaire de son personnage sur deux registres différents et combine habilement les deux catégories. Le vocabulaire du trouble et de la souffrance permet déjà assez bien d'estomper la part de la volonté dans la chute de des Grioux : « j'attendais avec tremblement... », « le désordre de mon âme... », « n'osant l'envisager directement... », « m'écrier douloureusement », « j'étais épouvanté ». Mais Prévost va y ajouter habilement le vocabulaire de l'impuissance (« je demeurai interdit », « je n'eus pas la force d'achever », « je m'efforçai en vain », « À peine eus-je achevé que... », « je n'y répondais qu'avec... ») : la volonté désormais paraît non seulement éteinte, mais dépassée et emportée. Les résonances du récit, au lieu d'être morales comme il conviendrait, deviennent théologiques et métaphysiques, et toute la page se présente comme l'illustration concrète du cri indigné qui la précédait, sorte d'accusation lancée à la face du ciel : « S'il est vrai que les secours célestes sont à tous moments d'une force égale à celle des passions, qu'on m'explique donc par quel funeste ascendant on se trouve emporté tout d'un coup loin de son devoir... »

Prévost, d'autre part, si l'on veut bien y prendre garde, remplace subtilement et insensiblement le ton du récit par le ton du **plaidoyer**, et c'est ainsi que des Grioux parvient à nous persuader complètement de son innocence. Tandis que monte l'émotion dans le personnage (des Grioux de jadis), l'émotion monte aussi dans le ton du narrateur (des Grioux d'aujourd'hui) : c'est l'habileté suprême. Il donne ainsi la mesure du bouleversement qu'il avait ressenti alors, il fait sentir le caractère envahissant et contraignant de l'amour qui s'était alors exprimé en lui : l'expression de l'émotion est devenue plaidoyer. C'est ce qu'indiquent par exemple les nombreuses exclamations : soupirs oppressés qui opposent la succession trop rapide des caresses brûlantes de Manon à la paix du séminaire. C'est aussi le rôle de la longue comparaison qui termine notre page. Elle est très académique en un sens, sa longueur et sa disposition évoquent lourdement la rhétorique latine, et particulièrement virgilienne, mais grâce à elle le narrateur insiste longuement sur le caractère fantastique de son épouvante : nouvelle façon de suggérer encore qu'il n'était plus maître de lui-même et qu'une force maléfique qui le dépassait agissait sur lui ; nouvelle excuse donc.

Amoureux qui ne peut plus aimer qu'un souvenir, coupable qui ne peut pas accepter sa culpabilité, des Grioux, grâce à Prévost, impose au lecteur sa vision doublement subjective du passé.

CONCLUSION

Cet impeccable récit-souvenir de la chute de des Grioux met la suite de sa vie sous le signe de la passion totale : l'amour du jeune homme n'est plus désormais un emballement passager, mais une exaltation qui va ordonner toute sa vie. C'est aussi l'instant du commencement de sa débécance : son masochisme moral va être déployé par Prévost, concurremment au thème de la passion fatale.

« En amitié on progresse, en amour on décroît. »
Jules RENARD, L'Œil clair.

La Nouvelle Héloïse

L'AUTEUR

A l'époque où Rousseau entreprend **La Nouvelle Héloïse**, il a définitivement rompu avec les « philosophes ». Entre 1756 et 1758, il écrit une lettre à Voltaire pour réfuter le **Poème sur le désastre de Lisbonne**, il rédige la **Lettre à d'Alembert sur les spectacles**, il se brouille brutalement avec Diderot. C'est dans ce contexte que l'idée lui vient de réaliser une œuvre hostile aux philosophes, qui ne soit pas une œuvre philosophique : un roman, mais un roman qui serait nourri d'idées malgré tout et qui, faisant le procès de la vie en société, célébrerait l'homme naturel, dont il peindrait les sentiments. En même temps, un roman qui déborderait de passion, d'une passion vécue et sentie par Rousseau, et exprimée dans une prose lyrique comme on n'en avait encore jamais lu.

L'ŒUVRE

En avril 1756, seul dans la forêt de Montmorency, il entame son livre avec enthousiasme et émotion ; il l'a à peu près terminé en novembre 1757. Sa passion brutale pour madame d'Houdetot, au début de 1757, a décuplé, par surcroît, la puissance de son inspiration.

Roman par lettres, le livre nous conte les amours passionnées de Julie et de Saint-Preux ; puis la vie de Julie mariée à monsieur de Wolmar, et l'installation à Clarens, auprès d'eux, de Saint-Preux, précepteur de leurs enfants. Il pose le problème des rapports de la passion et de la vertu.

Son intérêt majeur est d'avoir introduit dans notre littérature des éléments anti-rationalistes, d'avoir donné expression à ce qu'un philosophe appellera bien plus tard les « données immédiates de la conscience ». Il nous engage sur un chemin littéraire et philosophique où les forces obscures de l'être humain l'emportent sur les forces rationnelles, le chemin où nous trouverons, très loin dans le temps, Rimbaud et Proust, Bergson et Freud.

L'EXTRAIT

Il est tiré d'une lettre capitale de la quatrième partie (lettre XVII) adressée par Saint-Preux à son ami Milord Edouard. Monsieur de Wolmar, sentant que l'amour trouble encore sa femme et Saint-Preux, décide de les laisser seuls en tête-à-tête pour qu'ils prennent ainsi mieux conscience de tout ce qui les sépare : non seulement leur devoir, leur sens de la vertu, mais aussi le temps, car ils comprendront en revivant intensément dans le présent leurs émotions passées qu'ils ne sont plus, l'un pour l'autre, le jeune Saint-Preux ni la jeune Julie d'antan.

BIBLIOGRAPHIE

ROUSSEAU. — **La Nouvelle Héloïse**, Edit. R. Pomeau, Garnier, 1960.
J. GUEHENNO. — **Jean-Jacques**, Grasset, 1948.
D. MORNET. — **Rousseau**, Hatier, 1950.
J.-L. LECERCLE, **Rousseau et l'art du roman**, Armand Colin, 1969.

Insensiblement la lune se leva, l'eau devint plus calme, et Julie me proposa de partir. Je lui donnai la main pour entrer dans le bateau, et, en m'asseyant à côté d'elle, je ne songeai plus à quitter sa main. Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré des rames m'excitait à rêver. Le chant assez gai des bécassines, me retraçant les plaisirs d'un autre âge, au lieu de m'égayer m'attristait. Peu à peu, je sentis augmenter la mélancolie dont j'étais accablé. Un ciel serein, la fraîcheur de l'air, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses.

Je commençai par me rappeler une promenade semblable faite autrefois avec elle durant le charme de nos premières amours. Tous les sentiments délicieux qui remplissaient alors mon âme s'y retracèrent pour l'affliger ; tous les événements de notre jeunesse, nos études, nos entretiens, nos lettres, nos rendez-vous, nos plaisirs, [...], ces foules de petits objets qui m'offraient l'image de mon bonheur passé ; tout revenait, pour augmenter ma misère présente, prendre place en mon souvenir. « C'en est fait, disais-je en moi-même, ces temps, ces temps heureux ne sont plus ; ils ont disparu pour jamais. Hélas ! ils ne reviendront plus ; et nous vivons, et nous sommes ensemble ; et nos cœurs sont toujours unis ! » Il me semblait que j'aurais porté plus patiemment sa mort ou son absence, et que j'avais moins souffert tout le temps que j'avais passé loin d'elle. Quand je gémissais dans l'éloignement, l'espoir de la revoir soulageait mon cœur ; je me flattais qu'un instant de sa présence effacerait toutes mes peines ; j'envisageais au moins dans les possibles un état moins cruel que le mien : mais se trouver auprès d'elle, mais la voir, la toucher, lui parler, l'aimer, l'adorer, et, presque en la possédant encore, la sentir perdue à jamais pour moi ; voilà ce qui me jetait dans des accès de fureur et de rage qui m'agitèrent par degrés jusqu'au désespoir.

Bientôt je commençai de rouler dans mon esprit des projets funestes, et dans un transport, dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments. Cette horrible tentation devint à la fin si forte que je fus obligé de quitter brusquement sa main pour passer à la pointe du bateau. Là mes vives agitations commencèrent à prendre un autre cours ; un sentiment plus doux s'insinua peu à peu dans mon âme, l'attendrissement surmonta le désespoir ; je me mis à verser des torrents de larmes ; et cet état comparé à celui dont je sortais n'était pas sans quelque plaisir ; je pleurai fortement, longtemps, et fut soulagé. Quand je me trouvai bien remis, je revins auprès de Julie ; je repris sa main. Elle tenait son mouchoir ; je le sentis fort mouillé. « Ah ! lui dis-je tout bas, je vois que nos cœurs n'ont jamais cessé de s'entendre. — Il est vrai, dit-elle d'une voix altérée ; mais que ce soit la dernière fois qu'ils auront parlé sur ce ton. »

(Quatrième partie - Lettre XVII)

PLAN DÉTAILLÉ D'UN COMMENTAIRE

INTRODUCTION

Page lyrique et non logique. Pas de composition statique, mais des mouvements successifs : sous l'influence de la nature ambiante l'âme de Saint-Preux est envahie par des impressions et des souvenirs ; au paroxysme de l'émotion, il songe au meurtre ; puis un apaisement progressif le détend et le ramène à la réalité.

Malgré cette composition affective, la page parvient à nous fournir une analyse de la sensibilité de Saint-Preux, à soulever et à résoudre un problème moral.

1 LA SITUATION ET LE CADRE

1. Personnages dans un état de tension.

En l'absence de monsieur de Wolmar, partie de pêche sur le lac ; orage violent qui les pousse sur la côte française ; visite de Meillerie où Saint-Preux jadis avait rêvé de Julie, qui s'était donnée à lui à son retour. Départ pour Clarens dans le silence.

2. L'envoûtement.

Mot clef : « insensiblement ». Le paysage subit une évolution lente, les cœurs aussi.

Parallélisme entre le lever de la lune et le départ du bateau.

Déclenchement du rêve par la mélodie envoûtante des rames.

Rêve alimenté par le chant des bécassines.

Progressivement, plus l'atmosphère est apaisante (ciel serein, fraîcheur de l'air, etc...), plus la réflexion devient douloureuse. Opposition : calme extérieur-trouble intérieur.

3. Aspect littéraire.

Aucun élément pittoresque dans cette description de la nature.

Rousseau ne compose pas un tableau : il note seulement les détails successifs qui agissent sur la sensibilité du personnage.

Sorte de « nocturne » subjectif, où l'on ne voit que ce que Saint-Preux a vu.

La nature n'est là que pour nous conduire à la sensibilité du personnage.

2 LES MANIFESTATIONS DE LA SENSIBILITÉ

1. La sensibilité à l'état brut.

Se manifeste pendant le premier moment : celui de l'envoûtement. Ici le personnage ne se contrôle pas ; il est habité par la nature extérieure, puis par des souvenirs.

Première excitation de la mémoire : le chant des bécassines. Il est gai, il rappelle des instants heureux (jeunesse et amour), mais finalement il provoque de la tristesse : le souvenir du passé est coloré par le présent. Mémoire affective.

Montée des souvenirs : de multiples détails du passé affluent à la mémoire, chargés d'affectivité. Passé et présent se fondent chaque fois l'un dans l'autre. L'émotion provoque un souvenir, qui à son tour avive l'émotion, qui à nouveau déclenche un autre souvenir. La souffrance se nourrit elle-même : masochisme involontaire de la conscience.

L'évolution psychologique ici est suivie dans sa complexité, dans son hasard même. Elle est mise en rapport avec l'influence qu'exerce la nature sur l'être humain (thème cher à Rousseau). Le souvenir n'apparaît pas comme un simple phénomène intérieur, mais comme l'expression sans cesse renouvelée d'un réseau complexe de rapports entre le monde extérieur et la sensibilité de l'homme.

2. La sensibilité exprimée.

Dans une deuxième étape, la sensibilité de Saint-Preux se trouve exprimée par le langage : « C'en est fait, disais-je... » ; c'est le stade de la plainte lyrique et de la prise de conscience. En s'exprimant la sensibilité tend plus ou moins à s'intellectualiser : mouvement de balancement.

Exaltation lyrique : exclamations, expressions hachées pour la réalité révolue ; accumulations pour l'état d'âme actuel.

Apparition progressive d'un style plus intellectuel : « il me semblait que... », « quand je gémissais, ... je me flattais que... ». En élucidant ses réactions sensibles, le héros les intellectualise.

Retour au lyrisme, mais plus emporté, plus violent ; montée de la colère : accumulations d'infinitifs.

Retour à un style intellectuel (« Bientôt je commençai... et je fus... »). C'est le stade de l'intellectualisation de la colère (« dans mon esprit »). Style analytique et non plus lyrique.

Quant à la prise de conscience elle-même, elle suit le mouvement alterné du style : souffrance de la sensibilité qui accumule les images de leur malheur présent (proches l'un de l'autre, mais sans espoir) et de leur malheur passé (malheureux parce que séparés, mais riches d'espoir). Intervention de l'esprit, qui prend conscience du caractère absurde de la situation dans laquelle ils se trouvent désormais. Aboutissement : révolte intellectuelle contre la Providence ; tentation du meurtre.

3 LE PROBLÈME MORAL

1. Le goût de la tentation.

C'est monsieur de Wolmar qui les a laissés seuls. Tous deux ont éprouvé un plaisir ambigu à se rappeler le passé ; Julie n'a pas retiré sa main quand Saint-Preux l'a prise. Obsédés par la vertu, ils appréciaient néanmoins la tentation.

2. La solution intellectuelle.

A ce problème du respect de la vertu tout en vivant côte à côte, l'esprit de Saint-Preux, excité par la douleur, trouve une solution radicale : la mort.

Mais son instinct réagit (« Je fus obligé de quitter brusquement sa main ») : bonne et saine réaction aux yeux de Rousseau, car dictée par la sensibilité brute. C'est la force de l'instinct de conservation qui les sauve : tandis que l'esprit conduit au suicide, l'instinct conduit à la tendresse et aux bons sentiments.

3. La solution sensible.

Durant toute la page, ils ne se sont rien dit. Leurs âmes, en revanche, ont communiqué, et à ce niveau les paroles sont inutiles.

Après cette communion, dictée par leur sensibilité et en contradiction avec le choix intellectuel de la mort, les cœurs détendus trouvent spontanément la solution morale : la passion ne peut pas être détruite (elle les grandit et les enrichit, d'ailleurs), mais on doit la faire taire.

Cet effort de volonté leur procure trois satisfactions morales : il leur fait mériter la confiance que monsieur de Wolmar a mise en eux ; il leur fait prendre conscience de la liberté de l'homme ; il leur permet, en satisfaisant le penchant naturel de l'homme à la vertu, de fonder leur propre liberté.

L'aventure, en posant le problème moral, l'a résolu du même coup.

CONCLUSION

Texte extrêmement riche :

Style descriptif, style analytique, style lyrique (où Rousseau confie l'émotion à la puissance des mots, des phrases, des paragraphes).

Pose un problème moral et le règle, sans analyse morale abstraite et languissante.

Pénétration psychologique : Rousseau nous introduit dans le domaine des forces élémentaires de la sensibilité. Variations intéressantes sur le souvenir qui font un peu penser à Proust.



« On ne pouvait prendre un si vif intérêt à l'Héloïse sans avoir ce sixième sens, ce sens moral dont si peu de cœurs sont dotés, et sans lequel nul ne saurait entendre le mien. »

J.-J. ROUSSEAU, Confessions, XI.

Candide

L'AUTEUR

Dans les vingt années qui précèdent la parution de **Candide** (1759), Voltaire connaît des tribulations innombrables. Mal vu à la Cour de France (les premiers chapitres du **Siècle de Louis XIV** sont saisis en 1739), il voyage continuellement entre la Belgique, Paris et Cirey. Puis, progressivement, il rentre en grâce, après l'entrée au ministère de son ancien condisciple le marquis d'Argenson ; la Pompadour le protège. Au bout de quelque temps, il lasse Louis XV, le public siffle ses pièces ; en 1750, il part pour Berlin, auprès de Frédéric II. D'abord enthousiaste, il ne tarde pas à déchanter, rompt avec le roi, quitte Berlin, mais se laisse rattraper et emprisonner à Francfort. Libéré, il ne sait où aller : le roi d'Angleterre, pressenti, refuse de l'accueillir. Il s'installe enfin près de Genève, aux Délices. Mais son article « Genève » dans **L'Encyclopédie** déchaîne une tempête. Il se retirera alors, en 1760, à Ferney, dans le canton français de Gex.

LES CONTES

On appelle ainsi aujourd'hui une vingtaine de récits publiés à des dates différentes par Voltaire, presque toujours à l'étranger et plus ou moins clandestinement. Il n'y attacha, de son vivant, guère d'importance ; selon les éditions successives qui parurent de son vivant, ils furent rassemblés sous des noms divers : « romans », « romans moraux et philosophiques », « romans allégoriques », « contes philosophiques », etc... Ils répondaient à une mode : celle des récits exotiques, persans, indiens, chinois, à laquelle on doit rattacher **Le Sopha** de Crébillon fils et **Les Bijoux Indiscrets** de Diderot. Voltaire conserve la couleur orientale très fantaisiste, restreint la part de la satire mondaine et des éléments licencieux et ajoute une inspiration nouvelle : l'idée « philosophique » qui donne sa signification au conte.

LE TEXTE

Notre page est la dernière du conte. Candide a connu à travers le monde les pires mésaventures, à la recherche de sa fiancée Cunégonde ; il vient de la retrouver affreusement laide et revêche, ainsi que son pédagogue Pangloss, mal pendu par l'Inquisition. Dépouillé des trésors qu'il avait ramenés de l'Eldorado, il décide de s'installer avec ses amis sur un petit domaine agricole, en Turquie.

BIBLIOGRAPHIE

VOLTAIRE. — **Candide**, Edit. R. Pomeau, Nizet, 1959.

R. POMEAU. — **La religion de Voltaire**, Nizet, 1956.

P.-G. CASTEX. — **Voltaire**, C.D.U.

J. VAN DEN HEUVEL, **Voltaire dans ses Contes**, Colin, 1967.

Candide, en retournant dans sa métairie, fit de profondes réflexions sur le discours du Turc ; il dit à Pangloss et à Martin : « Ce bon vieillard me paraît s'être fait un sort bien préférable à celui des six rois avec qui nous avons eu l'honneur de souper. — Les grandeurs, dit Pangloss, sont fort dangereuses, selon le rapport de tous les philosophes : car enfin Eglon, roi des Moabites, fut assassiné par Aod ; Absalon fut pendu par les cheveux et percé de trois dards [...] Vous savez comment périrent Crésus, Astyage, Darius, Denis de Syracuse, Pyrrhus, Persée, Annibal, Jugurtha, Arioviste, César, Pompée, Néron, Othon, Vitellius, Domitien, Richard II d'Angleterre, Edouard II, Henri IV, Richard III, Marie Stuart, Charles I^{er}, les trois Henri de France, l'empereur Henri IV ? Vous savez... — Je sais aussi, dit Candide, qu'il faut cultiver notre jardin. — Vous avez raison, dit Pangloss ; car quand l'homme fut mis dans le jardin d'Eden, il y fut mis *ut operaretur eum*, pour qu'il travaillât : ce qui prouve que l'homme n'est pas né pour le repos. — Travaillons sans raisonner, dit Martin ; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable. »

Toute la petite société entra dans ce louable dessein ; chacun se mit à exercer ses talents : la petite terre rapporta beaucoup. Cunégonde était, à la vérité, bien laide, mais elle devint une excellente pâtissière ; Paquette broda ; la vieille eut soin du linge. Il n'y eut pas jusqu'à frère Giroflée qui ne rendit service ; il fut un très bon menuisier et même devint honnête homme ; et Pangloss disait quelquefois à Candide : « Tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles ; car enfin, si vous n'aviez pas été chassé d'un beau château à grands coups de pied dans le derrière, pour l'amour de Mlle Cunégonde, si vous n'aviez pas été mis à l'inquisition, si vous n'aviez pas couru l'Amérique à pied, si vous n'aviez pas donné un bon coup d'épée au baron, si vous n'aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d'Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédrats confits et des pistaches. — Cela est bien dit, répondit Candide ; mais il faut cultiver notre jardin. »

Chapitre XXX.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Dans la dernière page de Candide, Voltaire présente à ses lecteurs, au terme d'aventures innombrables et de multiples catastrophes, un double dénouement : il met un point final à l'action elle-même et, en même temps, à la contestation philosophique que tout le récit a développée. À l'issue de ses dernières réflexions et tandis que Pangloss reste enfermé dans son système, Candide adopte un art de vivre dont la formule célèbre, « Il faut cultiver notre jardin », implique au moins une double interprétation, concrète et symbolique.

1 LE MEILLEUR DES MONDES

Le thème du meilleur des mondes a ponctué tout le récit, depuis les premières pages. C'est Pangloss qui l'a incarné, et qui s'est fait fort, au milieu des pires malheurs, de démontrer qu'envers et contre tout Leibnitz et ses disciples avaient raison. Sera-t-il éclairé par le dénouement, ou, comme les monomanes de Molière, va-t-il s'ancrer dans son entêtement ?

1. La manie de la pensée théorique.

Pangloss reste fidèle à lui-même ; à partir de chaque événement particulier, il a toujours généralisé : il continue encore. Le rappel des six rois détrônés rencontrés un jour déclenche à nouveau ses généralisations théoriques : « les grandeurs sont fort dangereuses » ; avec une abondance verbale qui n'est pas sans rappeler celle de certains personnages de Rabelais, il se lance dans une énumération biblique et historique, qui n'est pas en soi dépourvue d'intérêt, mais qui témoigne d'une méthode de pensée dont Voltaire dénonce le caractère pédant et dangereux : la manie de la pensée théorique, la manie du système. Pangloss, comme trop de philosophes en chambre, impose à la diversité foisonnante du réel une structure rationnelle qui l'unifie et le simplifie à outrance.

2. La manie de l'optimisme.

Il récidive quelques secondes après, et découvre cette fois dans l'intention formulée par Candide de cultiver son jardin l'expression de la volonté divine qui, du « jardin d'Eden » jusqu'à aujourd'hui, a imposé sa finalité au travail des hommes. Et par là, il confirme une nouvelle fois la conception leibnitziennne.

Enfin, une fois que Candide a mis tout le monde au travail (et Pangloss aussi probablement), notre philosophe incorrigible conclut toute leur histoire en la résumant à grands traits et en y faisant apercevoir l'heureuse finalité d'origine divine qui les a conduits tous en Turquie pour y travailler la terre.

3. Pangloss grotesque.

Mais, en développant sa thèse, Pangloss est grotesque. Voltaire ruine par le rire, à travers lui, la métaphysique, l'érudition, l'optimisme inébranlable. Le lecteur rit, en particulier, de ce résumé du conte qu'offre Pangloss, où il ne cite que les événements les plus malencontreux et les moins liés les uns aux autres.

Pangloss, en définitive, s'avère incorrigible : les leçons de l'expérience ne parviennent ni à l'ébranler ni à l'éclairer. Cette obstination dans l'aveuglement est risible certes ; mais l'intention de Voltaire va plus loin : il veut nous indiquer que la sottise est éternelle — et éternel aussi le combat contre elle.

2 LA CULTURE DE LA TERRE

Le thème du travail de la terre s'oppose dans cette dernière page à celui du meilleur des mondes selon Leibnitz et rétablit en même temps un équilibre un peu compromis. Car en réfutant l'optimisme outré du philosophe allemand, Voltaire a presque établi la thèse inverse : que tout est mal dans le pire des mondes. La fin du conte doit corriger cette impression et préciser sa pensée.

1. Apparition du thème.

Immédiatement avant cette page, Voltaire a introduit Candide chez un « bon vieillard » qui mène sur ses terres, de modeste superficie, une vie familiale heureuse et prospère. Notre malheureux héros a été fasciné par ce bonheur fondé sur le travail. Voilà pourquoi, sur le chemin du retour, il développe « de profondes réflexions ».

Le thème réapparaît un peu plus loin, lorsque Candide, fatigué par l'incontinence verbale de Pangloss, tente de mettre un terme à ses théories historiques : « Je sais aussi qu'il faut cultiver notre jardin. »

Une dernière fois enfin, après un nouveau développement de Pangloss, Candide reprend sa formule, et Voltaire termine sur elle son conte. Il est assez significatif que le thème succède chaque fois, dans sa rédaction laconique, à un exposé verbeux de Pangloss. Voltaire indique clairement par cette symétrie qu'il enferme dans ces quelques mots la leçon positive à tirer du récit.

2. La leçon de l'expérience.

Alors que Pangloss saisit toutes les occasions pour extrapoler à partir d'un cas particulier et développer ses conceptions théoriques et métaphysiques, Candide reste soumis humblement au réel. Il observe ; puis il confronte l'expérience avec une autre (ici le comportement du vieux Turc et la situation des six rois détrônés) ; il enregistre enfin, sobrement, le résultat de sa confrontation : « Ce bon vieillard s'est fait un sort bien préférable... »

Cette leçon de l'expérience, il va, dans une deuxième étape, décider de la mettre en pratique. Il organise donc sa métairie, et le travail de chacun.

Voltaire nous montre ici une méthode de pensée, incarnée par Candide, à l'opposé de celle qu'incarnait Pangloss. C'est elle que prônent les « philosophes » : observation et expérience. Méthode anti-métaphysique par excellence, ennemie de tout *a priori*.

3. Signification de la formule.

En l'interprétant au sens propre, comme Voltaire nous invite à le faire par ses références à la métairie de Candide, la formule contient un double enseignement relatif au travail et à la terre.

Le rôle du travail dans la vie de l'homme avait été indiqué déjà par le vieux Turc : il « éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice et le besoin ». Martin reprend cette interprétation et la précise : « travaillons sans raisonner ». Il affirme ici avec Voltaire que le travail est un remède contre l'angoisse, le mal moral et le malheur matériel ; mais il ajoute aussi, avec lui, que si l'on sait éviter de raisonner sans cesse à tout propos, comme le fait Pangloss, si l'on s'en tient aux problèmes concrets et limités (*auxquels il faudra appliquer la méthode de pensée utilisée par Candide*), on a des chances d'accepter la vie telle qu'elle est, c'est-à-dire de la vivre avec une certaine sérénité. C'est ainsi que vivront Candide et ses amis.

A cette leçon, Voltaire en ajoute une seconde : la valeur du jardinage et de l'agriculture. Tout, ici aussi, part de la visite chez le vieux Turc qui leur a servi en collation des produits de son domaine. Candide a compris ce jour-là que la terre nourrissait celui qui la travaille et d'autre part qu'elle retenait l'être humain, qu'elle l'enracinait, et avec lui ses enfants. Vision patriarcale, certes, mais qui n'est pas utopique ici : Voltaire s'apprêtait alors à s'installer à Ferney et à y remplir son rôle de « philosophe » tel qu'il le définira en 1765 dans une lettre à Damilaville : « Le vrai philosophe défriche les champs incultes, augmente le nombre des charrues et par conséquent les habitants, occupe le pauvre et l'enrichit. »

3 LE CULTE DES HOMMES

Mais la leçon que nous offre Voltaire dans cette dernière page va plus loin ; et en se prolongeant elle prend des résonances humanitaires. Il se trouve d'ailleurs que la formule de Candide n'est pas seule à nous éclairer ; Pangloss lui-même, plus ou moins volontairement, apporte sa contribution.

1. L'anti-fanatisme.

Ce thème apparaît en mineur dans cette page, à travers l'énumération historico-biblique de Pangloss. Sa méthode de pensée ici n'est plus en cause ; il s'agit seulement de l'illustration abondante qu'il apporte au jugement du vieux Turc sur l'action politique, jugement qu'il reprend à son compte d'ailleurs quand il affirme que « les grandeurs sont fort dangereuses ». Il s'agit ici avant tout de l'action politique qui soumet celui qui s'y consacre aux vicissitudes des intrigues et de la faveur. Mais comment ne pas apercevoir, entre ces lignes, une condamnation du fanatisme, tant il est vrai que les jeux de la grâce et de la disgrâce

constituent ce que l'on pourrait appeler le fanatisme de cour. Tous ces souverains assassinés que Voltaire fait énumérer complaisamment par Pangloss témoignent moins contre l'engagement politique que contre les intrigues et les révolutions de palais, qui sont les traits essentiels d'une certaine forme de politique, monarchique et surtout despotique pour reprendre les termes commodes de Montesquieu. Le conte de **Candide** est d'ailleurs tout rempli de condamnations de cet ordre, sommaires et abusives ; l'énumération de cette dernière page vient confirmer par l'histoire, à l'instant du dénouement, les inventions du conteur.

2. Le sens de l'efficacité humaine.

Un autre aspect de la leçon se manifeste dans les premières lignes du deuxième paragraphe, quand Voltaire nous renseigne sur la vie laborieuse de Candide et de ses amis. La laideur de Cunégonde désormais importe peu, car la voilà devenue excellente pâtissière ; quant au frère Giroflée, le voilà bon menuisier et homme d'agréable compagnie. Qu'est-ce à dire ? Voltaire par ces exemples nous indique que la valeur des êtres humains n'est pas à chercher du côté de la spiritualité ou de l'esthétique, domaines où rien n'est sûr ni clair, où des impressions fondent des convictions, où les appréciations affectives ne laissent aucune place aux jugements objectifs. La vraie valeur de l'être humain est dans son efficacité : critère concret, précis et sûr, sur lequel il est facile de s'accorder. C'est le travail, en somme, qui définit la valeur de l'homme. Une deuxième idée vient d'ailleurs compléter celle-là : « chacun se mit à exercer ses talents ». Voltaire entend signifier par cette remarque que tout homme possède en lui le moyen d'être efficace : il suffit pour cela de lui confier la tâche qui correspond à ses capacités. Tout homme, donc, peut se rendre utile à la société ; tout homme, à ce point de vue, a une valeur certaine. Le point de vue social remplace ici le point de vue métaphysique ou esthétique ; mais tout en rattachant l'homme au groupe social et en fondant sa valeur uniquement par rapport au groupe, cette démarche de pensée apporte une réponse à un problème individuel : celui du bonheur.

Le sens du bonheur humain.

S'il est vrai que le bonheur de l'homme est dans le sens qu'il parvient à donner à sa vie, la formule de Candide en est bien la clef. Au-delà de sa signification propre (*l'invitation au travail de la terre*) elle a une portée symbolique : elle invite l'homme à se consacrer exclusivement à son domaine, la terre, c'est-à-dire à se détourner des problèmes métaphysiques et des angoisses vaines que les réflexions sur sa condition peuvent engendrer. Sur cette terre, des actions limitées et précises peuvent sans cesse occuper sa vie : bienfaisance, philanthropie, défense du persécuté, organisation des rapports sociaux et des structures politiques, extension de l'instruction, tolérance. C'est aux multiples activités de Voltaire que l'on songe ici, inévitablement. La perspective ainsi ouverte n'est pas sans rappeler Montaigne : « faire bien l'homme, et dûment », « ne pas faire la poignée plus grande que le poing, la brassée plus grande que le bras ».

Cette invitation à l'action est donc en même temps un humanisme, puisqu'elle se situe dans des limites précises qui préservent l'homme de tout ce qui pourrait l'aliéner et qu'elle tend, en conférant un sens à sa vie, à lui assurer un bonheur à sa mesure et à lui donner comme préoccupation fondamentale la recherche du bonheur d'autrui, soit par l'action individuelle, soit par l'aménagement adéquat de l'organisation sociale.

Tout cela, pourrait-on objecter, n'est pas expressément dit par Candide en cette dernière page, mais on sait bien qu'au-delà de ces personnages fantoches des **Contes**, il faut voir Voltaire : c'est dans sa conception de la vie et de l'action, non seulement proclamée par écrit mais exprimée en actes, qu'il faut replacer la formule de Candide, si l'on tient à apercevoir sa portée symbolique ; sinon, on doit s'en tenir à son sens propre. Mais on ne saurait, sans trahir quelque peu Voltaire, l'interpréter symboliquement en faisant fi de la pensée et de la vie de son auteur, comme certains exégètes s'y sont risqués parfois.

CONCLUSION

Cette page justement célèbre a fait couler beaucoup d'encre ; de nombreux commentateurs ont souvent brodé sur le thème de « Cultivons notre jardin ». Elle est riche en suggestions, en effet, comme nous venons de le voir. Mais le fait même que Voltaire ait jugé bon de réunir ici en gerbe un certain nombre de thèmes et de suggestions, invite celui qui veut les interpréter à respecter avec humilité les cadres généraux de sa pensée. Plus que l'action romanesque elle-même, ce sont bien les intentions « philosophiques » de Voltaire qui trouvent dans cette page leur dénouement — et leur couronnement.



« Tu seras heureux, pourvu que tu ne fasses jamais le sot projet d'être parfaitement sage. »

VOLTAIRE, Memnon.

Le Neveu de Rameau

L'AUTEUR

Jusqu'à l'âge de 33 ans, Diderot mène une vie de bohème, touchant à tous les métiers, s'initiant à toutes les formes de pensée. Puis, de 1746 à 1773, il se consacre à l'élaboration et à la publication de l'**Encyclopédie**. Malgré l'énormité de cette tâche, il entreprend une carrière dramatique et une carrière de critique d'art. Pour se délasser, il écrit un roman en 1760, **La Religieuse**, et un autre en 1762, **Le Neveu de Rameau**, qui ne sera révélé au public français qu'en 1821.

L'ŒUVRE

Ce roman ne fut pas publié du vivant de Diderot ; il ne vit le jour qu'en 1805 dans une traduction allemande de Goethe, et la première édition française ne fut qu'une traduction de cette version allemande. Dialogue entre Diderot et un neveu du musicien Rameau, l'œuvre aborde de multiples problèmes touchant aux idées, aux mœurs et aux arts de l'époque. Rameau y étale ses vices avec impudence et y proclame son amoralisme anarchique, non sans aigreur parfois.

L'EXTRAIT

Raté, parasite, envieux, le neveu est aussi à sa manière un artiste. Quand l'enthousiasme s'empare de lui, il le transfigure ; c'est ce qui apparaît dans la page que l'on a coutume d'appeler : la pantomime des gueux.

BIBLIOGRAPHIE

- DIDEROT. — **Le Neveu de Rameau**, Édit. J. Fabre, Droz, 1950.
J. THOMAS. — **L'Humanisme de Diderot**. Les Belles-Lettres, 1938.
F. VENTURI. — **Jeunesse de Diderot**, Skira, 1939.
D. MORNET. — **Diderot**, Boivin, 1941.

— **Lui** : Non, non, vous dis-je. Je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards. Je vais terre à terre. Je regarde autour de moi ; et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime comme vous en allez juger.

Puis il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet ; il attend un ordre, il le reçoit ; il part comme un trait ; il revient, il est exécuté ; il en rend compte. Il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe ; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre ; il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants, les jambes parallèles ; il écoute, il cherche à lire sur des visages ; et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux.

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galliani, les extravagances de Rabelais m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages ; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis.

— **Moi** : Mais à votre compte, dis-je à mon homme, il y a bien des gueux dans ce monde-ci ; et je ne connais personne qui ne sache quelques pas de votre danse.

— **Lui** : Vous avez raison. Il n'y a dans tout un royaume qu'un homme qui marche, c'est le souverain. Tout le reste prend des positions.

— **Moi** : Le souverain ? encore y a-t-il quelque chose à dire. Et croyez-vous qu'il ne se trouve pas, de temps en temps, à côté de lui, un petit pied, une petite chignon, un petit nez qui lui fasse faire un peu de la pantomime ? Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux danse vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en

rabat, et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre. Chacun a sa petite Hus et son Bertin.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Diderot, raconte-t-on, assourdissait de ses clameurs enthousiastes l'impératrice Catherine II, et l'on sait quels « terribles poumons » possédait Rameau ; dans ce bruyant dialogue du Neveu de Rameau, il y a pourtant un grand instant de silence : c'est lui que notre texte révèle. La conversation animée s'apaise : Moi, devenu silencieux, contemple le spectacle que lui offre un Rameau non moins silencieux ; puis il réfléchit à voix basse ; et enfin le dialogue reprend, pour faire retentir très haut les affirmations de Moi. Ce spectacle muet, l'image qui nous en est donnée, les idées suggérées, puis proclamées : triple richesse à examiner.

1 RAMEAU MIME DE LUI-MÊME

1. Pourquoi un spectacle ?

Poussé dans ses retranchements par **Moi**, qui l'accuse ironiquement de s'être « perché sur l'épicycle de Mercure » pour considérer d'en haut, à la façon des philosophes métaphysiciens, les différentes pantomimes de l'espèce humaine, Rameau s'en défend vigoureusement : il ne hante nullement le « séjour des brouillards » (l'allusion au Socrate des *Nuées* d'Aristophane est évidente), il reste « terre à terre ». C'est cette affirmation qui va le conduire à offrir à son interlocuteur un spectacle : inscrit dans le concret et attaché à lui parce que le souci de se nourrir occupe sa pauvre vie (« Je suis trop lourd pour m'élever si haut »), soucieux aussi d'être génial au moins dans l'abjection, Rameau, homme nécessaire qui passe son temps « à prendre et à exécuter des positions », est à chaque heure de sa vie un acteur. Acteur dans sa vie, il décide de jouer ici, pour **Moi**, son rôle d'acteur : c'est du théâtre à la puissance deux.

2. Quel genre de spectacle ?

Pour se représenter lui-même, il adopte la pantomime, c'est-à-dire une danse muette où les gestes seuls doivent suffire à suggérer la vie. C'est bien de danse qu'il s'agit ici : l'usage précis qu'il fait du mot « positions » (manières de poser les pieds l'un par rapport à l'autre, au nombre de cinq en principe) et la référence à Noverre (maître de ballet à l'Opéra-Comique de 1753 à 1756 qui avait prétendu augmenter considérablement le nombre des « positions ») le confirment, ainsi que la façon dont il règle son ballet : position de départ, presto, lento et retour au calme.

3. Contenu et portée du spectacle.

Cet homme-orchestre qui, quelques instants plus tôt, témoignait brillamment de sa culture lyrique et musicale dans un vacarme qui précipitait les gens aux fenêtres, va témoigner ici, dans le silence, de ses dons de mime et de metteur en scène. Il parvient d'abord par sa simple attitude de départ à suggérer la psychologie de son personnage, brûlé par le désir de servir : l'écartement des pieds, la position de la tête et des bras, l'orientation du regard indiquent ce désir, la courbure du dos y ajoute une impression pénible de servilité. C'est l'homme parfaitement adapté à son état : sa volonté ne fait qu'un avec sa fonction.

La célérité du serviteur, le caractère immédiat et dynamique de son obéissance sont représentés par le deuxième mouvement : départ et retour, en un éclair. Aucune fioriture, aucune nuance : le danseur incarne ici l'essence même de l'activité servile.

Un troisième mouvement va suggérer au spectateur la multiplicité des activités : pour ce faire, Rameau parcourt dans tous les sens l'espace qui lui sert de scène, et suggère, par des gestes précis, tous différents les uns des autres, des services de toutes sortes. Pas d'unité dans la succession de ces gestes : ni chronologique, car ils ne représentent pas la succession dans le temps du travail d'un domestique, ni logique, car ils ne se déduisent pas les uns des autres ; Rameau les choisit et les accomplit comme au hasard : le danseur enveloppe l'impression de multiplicité dans une atmosphère d'absurdité. Les gestes, le serviteur, son univers, tout paraît absurde ; et le silence même dans lequel il exécute son travail cesse d'être le silence impliqué par la technique de la pantomime : il participe à cette impression d'absurde et contribue, plus que le reste peut-être, à créer pour nous un univers qui nous fait penser à celui de Kafka ou de Ionesco.

Le quatrième mouvement ramène le danseur au calme : « immobile », « bras pendants », « jambes parallèles », il n'est plus qu'un automate dont le ressort n'est pas monté. Seule lueur de vie dans ce robot : « il cherche à lire sur des visages » ; comme la statue de Condillac qui n'était qu'odeur de rose, le danseur ici n'est que désir de servir : à ce désir tout l'individu se ramène, et se limite.

Rameau danseur nous a donc introduits dans l'univers magique du théâtre : il nous a fait **voir** un serviteur et ses activités, **vivre** le mécanisme de sa vie, **sentir** son abjection morale, et **comprendre** en même temps l'intention dénonciatrice qui animait sa pantomime.

2 L'ÉCRIVAIN MIME DU DANSEUR

1. Une entreprise difficile.

Tandis que **Diderot-Moi** est spectateur admiratif et passif, **Diderot l'écrivain**, par contre, joue un jeu difficile, qu'il a délibérément choisi. Il aurait pu se contenter d'indiquer à ses lecteurs que Rameau avait, à ce moment du dialogue, exécuté devant lui un « numéro » chorégraphique assez exceptionnel. Mais, entraîné peut-être par son personnage, il décide de rivaliser avec lui et de transposer en

un « numéro » d'art littéraire ce « numéro » d'art chorégraphique. Entreprise difficile : l'auteur doit être apparemment absent, et perpétuellement présent pourtant. Car si l'on y voit trop « la main de l'artiste » (comme le reprochait Valéry à Pascal), l'impression de travail y tue l'impression de vie. Et de même dans le cas inverse. La réussite de l'écrivain est manifeste : en lisant, nous **voyons** le danseur, et tout ce que nous avons dit déjà le prouve bien, convaincus que nous étions d'assister vraiment à la pantomime.

2. La transposition des gestes.

Les moyens de Diderot ? Ils sont multiples. Essentiellement, sans doute, l'usage de la phrase courte, de la proposition indépendante réduite soit au verbe seul soit au verbe avec un complément : c'est une proposition qui se suffit chaque fois à elle-même, qui constitue un tout, qui contient un tableau total. Ainsi fermée sur elle-même, elle coïncide exactement avec le geste qu'accomplit le danseur, unique et total lui aussi. De plus, comme le geste du mime, elle comporte elle aussi le maximum de pouvoir évocateur puisque aucun complément, aucune incidente, ne vient en limiter la portée ou, au contraire, l'écarteler dans plusieurs directions : en elle, comme dans le geste, ce maximum de signification se trouve concentré. Par ailleurs, la succession rapide de ces propositions coïncide avec la succession rapide des gestes, et la ponctuation avec le court arrêt qu'observe le mime quand il passe d'un geste à un autre.

Autre difficulté importante pour cette transposition : la nécessité de désigner avec précision dans la phrase les activités mimées par le danseur lors du troisième mouvement. Diderot risquait ici de planter un vrai décor, de vrais objets, de vrais maîtres, sur la scène fictive de son théâtre fictif. Le moyen paraît simple, une fois mis en œuvre ; encore fallait-il concevoir l'obstacle, et le détour. Pour le maître et la maîtresse, les laisser dans le néant : « d'autres yeux », « un ordre », « des pieds », et ne les faire apparaître, dans le lointain, qu'à la fin ; pour les objets, les « irréaliser » à l'instant même où on les nomme en employant l'article indéfini : un oreiller, un tabouret, une chaise, une fenêtre, des rideaux. C'est ainsi que les gestes seuls demeurent, dans le texte comme sur la scène.

3. L'expression de la signification.

L'accumulation des verbes d'action est pour beaucoup, on s'en doute, dans le pouvoir évocateur de ce texte, mais il ne suffisait pas de représenter le danseur, il fallait faire sentir aussi cette **aura** invisible dont la danse s'entoure : sa signification.

Peut-être y sommes-nous conduits insensiblement par l'emploi du présent, qui tire parti ici, sans cesse utilisé et répété, de sa double valeur. Présent de l'action qui se passe à l'instant même, grâce auquel nous sommes persuadés que l'écrivain est spectateur (ce qui est une fiction, en réalité, et qui nous introduit dans l'imaginaire) ; présent de la vérité générale aussi. Certes il n'y a nulle part de sentence ; mais chaque attitude du danseur recèle un jugement moral diffus et l'emploi du présent contribue à nous porter vers la signification de cette danse, suggérant que ces gestes serviles sont sans cesse renouvelés, et par bien des hommes.

A cette influence suggestive du présent s'ajoute aussi la répétition lancinante de « il » : certes ce pronom désigne ici le danseur, mais il désigne aussi, c'est non moins certain, le personnage incarné par le mime, tout en laissant floue son identité : Rameau oui, peut-être aussi n'importe quel autre homme dans son cas, car derrière tous ces « il » Rameau s'efface. Et nous sommes ainsi menés au commentaire que fera le neveu, à la fin de son exhibition : « Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux. »

Ainsi, par ces moyens génialement employés (et à ce jeu du génie on a l'impression que Diderot l'écrivain réussit à l'emporter sur Rameau le danseur), rien ne nous échappe de la pantomime : ni son apparence, ni sa signification.

3 LES AUDACES DE DIDEROT

Un moment interrompu pour le triomphe de la danse et de l'écriture, le dialogue va reprendre, et avec lui le jeu de l'audace, où **Lui**, depuis le début du livre, l'emporte chaque fois sur **Moi**. Mais cette fois, c'est **Moi** qui va parler le plus et aller le plus loin : tout comme si Diderot, enthousiasmé par sa réussite stylistique de la pantomime, avait voulu que **Moi** l'emportât à son tour dans le dialogue retrouvé. Cette victoire et ce retour aux idées se présentent en deux étapes : celle de la confiance, celle de l'affirmation à haute voix. En puissance et en extension, l'idée suit aussi ces étapes.

1. Sources de la confiance.

La pantomime vient de cesser ; l'esclave Rameau, pantin des riches, a montré qu'il était en tout cas resté capable de se voir esclave, puisqu'il savait si bien se représenter. Cette lucidité, qui apporte de la grandeur dans son abjection, lui permet de reprendre, pour conclure son « numéro » chorégraphique, le fil de son raisonnement : il avait dénoncé déjà l'hypocrisie sociale, fustigé la soumission aux puissants des Fréron et des Palissot, il étend maintenant les grimaces de sa pantomime à un groupe social qui réunit toutes les catégories d'inférieurs : flatteurs, courtisans, valets, gueux. Mais il en reste là, et c'est **Moi** qui va dégager pour les lecteurs toute la signification de cette danse.

D'abord *mezgo voce*, ce qui est assez inattendu mais qui s'explique : l'écrivain nous a fait vivre avec Rameau durant la pantomime, il faut maintenant nous en détacher ; il s'agit non plus de le regarder ou de l'écouter, mais de réfléchir sur lui. Comme des spectateurs qui se penchent l'un vers l'autre pour se confier leurs impressions, **Moi** et le lecteur se rapprochent dans une intimité feutrée, où **Moi** va nous faire part de ses « rêves », c'est-à-dire de ses méditations. Et pas seulement à propos de Rameau, mais de Galliani et de Rabelais aussi, écrivains de l'extravagance, de la démesure, de l'éclat de rire, du sarcasme.

« C'est un grain de levain qui fermente », « Alors l'homme de bon sens écoute et démêle son monde », nous confiait **Moi** au tout début du livre, parlant de l'influence du neveu sur ses auditeurs : le miracle s'accomplit ici. Diderot surpris par l'audace hésite d'abord à proclamer son avis ; il le murmure.

2. Contenu de la confiance.

Un glissement subtil de la pensée le conduit à sa première affirmation : de la pantomime il passe en esprit à la représentation théâtrale traditionnelle, de la danse il passe aux emplois. Il va ramener les individus, innombrables et irremplaçables, à l'un de ces emplois : Pantalon, le vieillard libidineux. Mais un deuxième glissement l'entraîne vers des correspondances plus bouffonnes encore, parce qu'animales : le satyre, le pourceau, l'autruche, l'oiseau.

C'est un grand pas en avant. Au-dessus des inférieurs, ridiculisés par la pantomime, il restait les maîtres. **Moi** ici quitte les inférieurs et attaque les maîtres ; et il ne lui suffit pas de les ridiculiser : il les déshumanise. Ce masque qu'il leur met correspond à leur vraie réalité, dénonce et détruit le personnage qu'ils croyaient être, le rôle auquel ils avaient cru pouvoir identifier leur personne, l'autorité (juridique, politique ou spirituelle) qu'ils croyaient incarner.

Voici Rameau dépassé et sa critique complétée. Toute la société est désormais concernée : les uns comme pantins serviles, les autres comme bouffons grotesques. L'idée d'englober tout le monde dans sa critique s'est emparée de Diderot : **Moi** parle haut à nouveau.

3. Source de l'affirmation.

Pour cette étape de l'affirmation, une réponse prudente de Rameau va multiplier l'audace de **Diderot-Moi** : le levain fermente parfaitement. Jusque-là les deux personnages s'étaient affrontés, sans jamais rester longtemps d'accord quand ils trouvaient un terrain d'entente ; chacun reprenait vite sa position et paraissait incapable de comprendre l'autre totalement. Non seulement cette fois ils se trouvent tous deux sur le même chemin, mais c'est **Moi** qui distance **Lui** et qui va l'entraîner.

4. Contenu de l'affirmation.

Dans sa frénésie de critique sociale, Diderot met le roi en cause et suggère, non sans un sourire narquois, que devant les charmes d'une maîtresse infiniment désirée le souverain tout-puissant y va lui aussi de sa pantomime : flatteur et valet, Pantalon et satyre. Doublement pantin d'ailleurs, car devant Dieu il l'est aussi, lui le monarque de droit divin. « Quiconque a besoin d'un autre est indigent » : socialement la critique est terrible.

Mais la portée du jugement est plus vaste encore et les audaces de Diderot s'additionnent. N'esquisse-t-il pas ici une image de la condition humaine ? Ce n'est pas la hiérarchie sociale seule que représente cette construction pyramidale qu'il nous suggère, mais la condition humaine : au sommet, Dieu et la Femme, la spiritualité et la sexualité. Et voilà l'humanité entière menée par ces deux chefs de file : farandole aux dimensions de l'univers (« le grand branle de la terre »), mais dérisoire et vulgaire dans ses personnages, qui ne sont tous les uns pour les autres que « petite Hus » et « Bertin ».

Par un mouvement dialectique fort réussi, **Moi** retrouve la contemplation métaphysique de la condition humaine, mais en emportant avec lui le neveu, qui la refusait au début, et en englobant ce qu'il lui préférait : la participation concrète à la vie sociale. Quant à Montaigne, cité par **Moi** au début du texte, il est encore là lui aussi, troisième homme invisible, mais cependant présent : tout le passage ne développe-t-il pas ses deux formules célèbres : « Le monde n'est qu'une branloire perenne » et « La plupart de nos vacances sont farcesques » ?

CONCLUSION

L'intérêt de cette page, on le voit, est considérable (n'oublions pas d'ailleurs que le dialogue touche ici à sa fin : ceci explique cela). Sur le plan des idées, elle nous offre une vision du monde audacieuse — sociale, politique, et même métaphysique — dans laquelle Lui et Moi, en cette fin du livre, se trouvent réconciliés, après bien des affrontements. Elle nous impose en même temps, sur le plan de l'art, le spectacle d'un double triomphe : triomphe chorégraphique de Rameau, fictif certes mais perçu comme réel, triomphe littéraire de Diderot, capable de donner réalité à la fiction au deuxième degré.



Les Orientales

L'AUTEUR

Quand il fait paraître **Les Orientales**, Hugo a 27 ans. Déjà mûri par les difficultés de son enfance et de sa jeunesse (la désunion des parents, les deuils, la pauvreté), il connaît pourtant alors une période de relative prospérité (sécurité du foyer conjugal, aisance à la suite des deux pensions royales, installation rue Notre-Dame-des-Champs). Mais cela ne lui suffit pas : il veut davantage d'argent, d'honneurs politiques et littéraires ; il s'estime quelque peu lésé par le gouvernement des Bourbons. C'est la raison profonde de sa désaffection à l'égard du royalisme de ses débuts.

L'ŒUVRE

La guerre d'indépendance grecque est le prétexte qu'il saisit pour passer dans l'opposition. Le philhellénisme est, jusqu'au traité de Londres (6 juillet 1827), une machine de guerre lancée contre Villèle. Hugo, en écrivant, depuis 1825, des **Orientales**, fait campagne avec les journaux (**Le Globe**), les écrivains (Lamartine : **Dernier chant du pèlerinage d'Harold**) et les artistes de son temps (Delacroix : **les Massacres de Chio**). Mais la genèse de l'ouvrage s'explique aussi par des ambitions artistiques : Hugo veut s'imposer comme chef de la jeune école ; le recueil est très caractéristique de l'esthétique du « Cénacle » (liberté des sujets, primauté accordée à la couleur sur le dessin). Enfin ce rêve solaire correspond à un besoin de lumière, d'éclat chez un écrivain qui a l'impression de végéter.

L'EXTRAIT

Mais ce feu d'artifice n'est précisément qu'artifice. La vraie nature du poète a tendance à reconquérir ses droits, et les retrouvera dans l'épilogue du recueil. « Enthousiasme » nous fait assister à la première de ces luttes intérieures qui ne constituent pas le moindre intérêt des **Orientales**.

BIBLIOGRAPHIE

- V. HUGO. — **Les Orientales**, édition critique par Elisabeth BARINEAU
2 vol., Marcel Didier, 1952.
Les Orientales de Victor Hugo, par Louis GUIMBAUD, coll. « Les grands événements littéraires », Amiens, Edgar Malfère, 1928.

ENTHOUSIASME (Extrait)

Je veux voir des combats, toujours au premier rang !
Voir comment les spahis s'épanchent en torrents
Sur l'infanterie inquiète ;
Voir comment leur damas, qu'emporte leur coursier,
Coupe une tête au fil de son croissant d'acier !
Allons !... — Mais quoi, pauvre poète,

Où m'emporte moi-même un accès belliqueux ?
Les vieillards, les enfants m'admettent avec eux.
Que suis-je ? — Esprit qu'un souffle enlève,
Comme une feuille morte, échappée aux bouleaux,
Qui sur une onde en pente erre de flots en flots,
Mes jours s'en vont de rêve en rêve.

Tout me fait songer, l'air, les prés, les monts, les bois.
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées ;
Quand vient le crépuscule, au fond d'un vallon noir,
J'aime un grand lac d'argent, profond et clair miroir
Où se regardent les nuées.

J'aime une lune, ardente et rouge comme l'or,
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
Blanche au bord d'un nuage sombre ;
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

(1827)

COMMENTAIRE ESQUISSE

INTRODUCTION

Est-ce parce qu'il était fils d'un général d'Empire ? Victor Hugo, bien qu'il ait souvent déploré les malheurs de la guerre, a connu la tentation de l'ardeur belliqueuse, et, après lord Byron, s'est rêvé Tyrtée entraînant les Spartiates.

Puisque le gouvernement de Villèle et les puissances s'obstinent à rester neutres dans le conflit gréco-turc, il veut soutenir de ses appels l'enthousiasme des volontaires enrôlés par un vétéran des campagnes napoléoniennes, le baron Fabvier :

« En Grèce ! En Grèce ! Adieu, vous tous ! Il faut partir ! »

Mais est-il bien fait pour ce rôle ? L'emportement excessif de cet « air à charger l'ennemi » se brise, et la chute finale de la quatrième orientale laisse le poète tâtonnant au gré des images et des modulations, à la recherche de sa véritable réalité.

1 A LA RECHERCHE DE LA RÉALITÉ

En véritable Protée, la réalité change de forme au cours de ce morceau et le poète court après elle.

1. Un réel imaginaire.

L'enthousiasme, en son point culminant, est pourtant bien une volonté de saisir le réel. Le héraut ne se contente pas de réveiller l'ardeur des combattants, il veut « voir » (v. 25-26-28) et même assister à la bataille « au premier rang » (v. 25), comme dans *Guerre et Paix*, Pierre Bezoukov, le rêveur, l'idéaliste, s'avancant en intrus pour contempler Borodino. Mais ces « spahis », ces « damas » (v. 26-28) qui défilent sous ses yeux sont seulement arrachés à un livre d'images.

2. La retombée dans le quotidien.

Le poète n'entreignait qu'une réalité rêvée. Il a conscience de s'être laissé « emporter » (v. 31) et il rejoint l'« arrière » qu'il n'a jamais quitté. Doit-il se lamenter comme les vieillards de Troie, parce que sa faiblesse lui interdit de rejoindre les héros (v. 32) ? Cette retombée dans la réalité quotidienne le fait douter de sa propre réalité (v. 33-36).

3. L'appréhension du réel par le rêve.

Mais le rêve n'est-il pas sa véritable réalité ? Sans cesse son songe s'enroule autour des éléments les plus simples de la nature ou de la vie : « l'air, les prés, les monts, les bois » (v. 37), les chariots qui passent (v. 46) et les chiens qui aboient (v. 48). Instinctivement, sans doute, il choisit des paysages ou des détails chers aux romantiques, les soupirs du hautbois (v. 38), les feuillages (v. 39),

le vallon (v. 40), le lac (v. 41), la nuée (v. 42, 45). Mais « tout » (v. 36) peut lui servir de support, tout, conformément à l'esthétique du Cénacle, peut être sujet de poésie.

A la réalité extraordinaire, mais simplement rêvée, s'est substituée la réalité ordinaire retrouvée, aimée, comprise au travers de la rêverie.

2 LE GLISSEMENT DES IMAGES

Pourtant, curieusement, entre les idoles de l'imagination et les paysages caressés par le rêve se tisse un subtil réseau de correspondances.

1. L'eau.

Le mouvement torrentiel des spahis déferlant sur l'infanterie inquiète (v. 26-27) semble se continuer dans cette « onde en pente » (v. 35) qui, comme une feuille morte, entraîne le poète. Ici et là coulent les flots du songe, et le rêve guerrier n'était qu'un rêve parmi ceux qui portent le frêle esquif.

2. La lune.

Dans la confusion de la bataille passait l'éclat sinistre du damas, brillant, « croissant d'acier » (v. 29) comme une lune de métal au ciel de la vision orientale. Mais maintenant voici que se lève la lune, la vraie, rougeoyant sous un voile de brume, ou blanche à côté d'un nuage sombre qui accuse sa pâleur (v. 43-45). C'est la lune de la rêverie qui, dans la poésie solaire des **Orientales**, insinue peu à peu la mélancolie (« Le poète au calife ») ou la nostalgie de l'enfance (« Novembre ») qui finiront par l'emporter.

3. Le coursier et l'attelage.

Le coursier fringant de la cavalerie turque ne fait plus entendre son galop effréné (v. 28). Les chariots pesants avancent maintenant dans le crépuscule paisible (v. 46) avant que ne se répande le silence de la nuit.

3 LE JEU DES MODULATIONS

L'enchaînement des tons musicaux du poème révèle le même subtil glissement.

1. Un « mi bémol majeur ».

La rhétorique fortement soulignée des répétitions et des anaphores (« voir », « comment »), les allitérations en labiales (« v », « p ») et en dentales (« t », « d »), la longueur des sons vocaliques avec l'écho de la nasale « an » mis en valeur par l'accent (v. 26) nous plongent d'abord dans un univers sonore martial et héroïque, le « mi bémol majeur » de la **Symphonie héroïque** ou du **Concerto « L'Empereur »**.

1. Un « mi bémol mineur ».

Puis la tonalité évolue vers sa modulation mineure dont la mélancolie laisse percer un souvenir d'épopée (la 1^{re} **Polonaise** de Chopin) : il passe encore un halo de l'emportement précédent (v. 31, et le mouvement des v. 33-36) ; la labiale sonore (« v ») évolue vers sa sourde (« f ») ; les sons vocaliques longs dominent encore, mais comme assourdis.

3. Un « sol bémol majeur ».

Le rêve transparent s'envole alors dans une tonalité fluide (le sol bémol rêveur du 3^e **Impromptu** de Schubert), d'où tout pathétique est exclu. Les deux dernières strophes se meuvent dans un climat à la fois transparent et feutré : les monosyllabes allègent le vers (v. 36-38-46), les sons vocaliques clairs se répondent en écho à la rime (« bois-hautbois », « noir-miroir »), et le poème s'achève dans le murmure des consonnes (« ch », « f ») et la longue vibration des rimes s'éteint lentement dans le silence (« dans l'ombre »).

CONCLUSION

Hugo a connu les deux tentations romantiques opposées, l'action et le rêve. La première l'entraîne d'abord, dans « Enthousiasme » ; mais il a bientôt conscience que l'action ne sera jamais pour lui qu'un « rêve d'action », car sa vocation essentielle reste celle de « songer ».

La quatrième orientale vaut par cette lucidité que ne gardera pas toujours le poète. Il connaît ici la fragilité de ce rêve oriental qu'il a conçu « d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voiroucher le soleil ». Renonçant aux vaines pompes d'une imagerie conventionnelle, sa poésie fait appel aux ressources d'un langage nuancé et modulant.

De fait, n'est-ce pas la « muse ingénue », la muse aux « mains diaphanes », la poésie transparente qui sortira victorieuse d'un recueil dans l'ensemble un peu trop clinquant ?

« Le sommet de l'art en poésie est d'atteindre par l'ascèse la plus stricte la plus libre effusion, l'abandon à la pure grâce du dire. Un arbre a sa juste place dans le ciel, un sentier de montagne, un torrent, vous apprennent beaucoup sur ce mystère. »

Pierre EMMANUEL.

Les Illusions perdues : Un grand homme de province à Paris.

L'AUTEUR

Balzac a 38 ans et il est un romancier célèbre quand il publie le premier tome des **Illusions perdues** (1837). Comme un certain nombre de ses jeunes héros, il était venu de province finir ses études à Paris, en 1814 ; très vite, il avait tout abandonné pour se consacrer à écrire. Sa véritable carrière littéraire s'ouvre en 1829 avec la publication des **Chouans**. Dès lors, son activité mondaine, journalistique, amoureuse va devenir considérable ; il tentera sa chance dans la politique ; il échafaudera des combinaisons financières extravagantes ; il sera au bord de la ruine et repartira de plus belle. Au milieu de toutes ces activités, il écrit page à page son œuvre innombrable : « J'ai la persistante énergie des rats », écrit-il à l'une de ses correspondantes, madame Zulma Carraud.

En 1841, l'idée lui vient du vaste plan de **La Comédie humaine** qui va lui permettre d'organiser et d'ordonner toute sa production romanesque.

L'ŒUVRE

C'est l'un de ses principaux romans. Il se compose de trois tomes : **Les Deux Poètes** (1837), **Un grand homme de province à Paris** (1839), **Les Souffrances de l'inventeur** (1843). Les aventures à Paris de Lucien de Rubempré, qui parvient à briller dans les milieux journalistiques, sont pour Balzac l'occasion de ce qu'il appelle lui-même dans sa dédicace à Victor Hugo un « acte de courage » : la satire sévère de la presse, des libraires, des critiques littéraires, du monde du théâtre et de la politique dans ses rapports avec les journaux.

La richesse dramatique du roman n'est pas moindre ; Balzac y mène avec maîtrise intrigue principale et intrigue annexe, accumule sans jamais cesser de tenir le lecteur en haleine les coups de théâtre et les péripéties. Il donnera une suite aux **Illusions** : **Splendeurs et misères des courtisanes**, où s'achèvera le destin de Lucien.

LE TEXTE

Jeune homme cultivé et fort beau, Lucien Chardon a conquis par ses talents poétiques une grande dame d'Angoulême, Madame de Bargeton ; tous deux s'enfuient à Paris, mais ne tardent pas à se séparer.

Lucien entreprend alors de faire carrière dans le journalisme. Il fait lire au journaliste Lousteau qui l'a pris en amitié son recueil poétique **Les Marguerites** : c'est à la suite de cette lecture que Lousteau, dans un discours éloquent, lui explique ce qu'est à Paris la « guerre littéraire ». Le texte que nous avons à étudier se situe à la fin de son long discours et s'insère entre deux interruptions de Lucien.

BIBLIOGRAPHIE

BALZAC. — **Illusions Perdues**, Edit. A. Adam, Garnier, 1956.

B. GUYON. — **La pensée politique et sociale de Balzac**, Colin 1948.

ALAIN. — **Avec Balzac**, Gallimard, 1954.

Suzanne BERARD, **La genèse d'un roman de Balzac : Illusions perdues**, Armand Colin, 2 vol.

— Lutter sur ce champ, ou ailleurs, je dois lutter, dit Lucien.

— Sachez-le donc ! reprit Lousteau, cette lutte sera sans trêve si vous avez du talent, car votre meilleure chance serait de n'en pas avoir. L'austérité de votre conscience aujourd'hui pure fléchira devant ceux à qui vous verrez votre succès entre les mains ; qui, d'un mot, peuvent vous donner la vie et qui ne voudront pas le dire : car, croyez-moi, l'écrivain à la mode est plus insolent, plus dur envers les nouveaux venus que ne l'est le plus brutal libraire. Où le libraire ne voit qu'une perte, l'auteur redoute un rival : l'un vous éconduit, l'autre vous écrase. Pour faire de belles œuvres, mon pauvre enfant, vous puiserez à pleines plumées d'encre dans votre cœur la tendresse, la sève, l'énergie, et vous l'étalerez en passions, en sentiments, en phrases ! Oui, vous écrirez au lieu d'agir, vous chanterez au lieu de combattre, vous aimerez, vous haïrez, vous vivrez dans vos livres ; mais quand vous aurez réservé vos richesses pour votre style, votre or, votre pourpre pour vos personnages, que vous vous promènerez en guenilles dans les rues de Paris, heureux d'avoir lancé, en rivalisant avec l'Etat civil, un être nommé Adolphe, Corinne, Clarisse ou Manon, que vous aurez gâté votre vie et votre estomac pour donner la vie à cette création, vous la verrez calomniée, trahie, vendue, déportée dans les lagunes de l'oubli par les journalistes, ensevelie par vos meilleurs amis. Pourrez-vous attendre le jour où votre créature s'élancera réveillée par qui ? quand ? comment ? Il existe un magnifique livre, le **pianto** de l'incrédulité, **Obermann**, qui se promène solitaire dans le désert des magasins, et que dès lors les libraires appellent ironiquement un rossignol : quand Pâques arrivera-t-il pour lui ? personne ne le sait ! Avant tout, essayez de trouver un libraire assez osé pour imprimer **Les Marguerites** ! Il ne s'agit pas de vous les faire payer, mais de les imprimer. Vous verrez alors des scènes curieuses.

Cette rude tirade, prononcée avec les accents divers des passions qu'elle exprimait, tomba comme une avalanche de neige dans le cœur de Lucien et y mit un froid glacial. Il demeura debout et silencieux pendant un moment. Enfin, son cœur, comme stimulé par l'horrible poésie des difficultés, éclata. Lucien serra la main de Lousteau et lui cria : Je triompherai !

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Emule d'Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré est venu lui aussi d'Angoulême pour conquérir Paris. Balzac, dans le deuxième tome des Illusions perdues, Un grand homme de province à Paris, nous le montre d'abord hésitant entre la voie du travail acharné et solitaire (celle du Cénacle de d'Artibeiz) et la voie brillante et glorieuse du journalisme. A l'heure du choix, le journaliste Lousteau entreprend de le renseigner sur les dessous de la vie journalistique et littéraire, et, ce faisant, retrouve dans sa mémoire le néophyte qu'il fut lui aussi : sa tirade, exaltée et douloureuse, haute en couleur, offre à Lucien le tableau sinistre des souffrances de l'écrivain, confronté à l'univers social.

1 LA « RUDE TIRADE »

1. Importance.

Dans un vaste mouvement d'éloquence et de passion, Lousteau, après avoir feuilleté **Les Marguerites** de Lucien, entreprend de le déniaiser, en lui ôtant ses illusions sur la gloire et en lui décrivant l'enfer de la vie journalistique et littéraire. Nous assistons à une initiation, comme on en rencontre tant dans l'œuvre de Balzac, analogue à celle d'Eugène de Rastignac par Vautrin et par Madame de Bauséant. L'extrait que nous étudions termine la démonstration de Lousteau et tire de cette place une importance capitale. Ce n'est pas une conclusion où seraient rassemblés les arguments déjà développés, c'est un sommet, auquel Lousteau parvient enfin. Il avait montré jusque-là l'abaissement du journaliste, il va montrer ici l'abaissement de l'auteur lui-même. C'est l'argument essentiel pour éclairer Lucien, puisqu'il est animé par le désir d'écrire et de devenir un écrivain célèbre. Voilà pourquoi ce tableau dramatique de l'humiliation des écrivains et de leur impuissance à s'imposer tombe « comme une avalanche de neige dans le cœur de Lucien » et y met « un froid glacial ». Lousteau, ici, porte l'estocade finale.

Pour Balzac aussi, la page est importante, car elle répond aux nécessités de sa technique romanesque. Avant de déclencher une action, il pose un certain nombre de soubassements, qui renseignent le lecteur et créent un certain climat ; puis, quand elle est lancée, il ne s'arrête plus et accélère progressivement le rythme de l'histoire, confiant qu'il est dans les « préparatifs » accumulés antérieurement. Cette page joue ce rôle. Balzac veut renseigner ses lecteurs sur le monde du journalisme, avant d'y lancer son héros ; il donne la parole à Lousteau, qui va en présenter un tableau vu de l'intérieur et souligner la place qui y est faite aux écrivains comme Lucien. L'étude psychologique et sociologique précède donc l'action, tout en s'insérant en elle, puisque, comme nous l'avons vu, nous assistons à l'initiation du jeune poète. Mais toute la suite le jettera dans l'action proprement dite, et nous le verrons vivre dans le monde du journalisme par l'extérieur. L'action, alors, n'aura à supporter aucun ralentissement.

2. Valeur expressive.

Cette dernière tirade de Lousteau ne suit pas, à proprement parler, un plan. Elle n'est pas construite logiquement ; c'est un mouvement de passion. Lousteau y juxtapose des images et des souvenirs, plus qu'il n'y déroule des idées, et plutôt qu'une argumentation il nous offre le poème de l'écrivain damné, expression sincère et chaotique de son propre désespoir.

Il s'y fait tour à tour catégorique et dur quand il dénonce l'insolence et la jalousie des écrivains journalistes, attendri quand il entreprend d'évoquer le travail du jeune écrivain (« mon pauvre enfant »), enthousiaste malgré lui quand il parcourt le registre des sentiments qu'implique l'art créateur ; questions et exclamations soulignent son indignation devant l'oubli où tombent les grandes œuvres, puis il redevient blasé et cynique pour évoquer le destin des **Marguerites** de Lucien.

A l'époque où Balzac écrit son roman, la poésie et l'éloquence sont confondues : c'est le trait caractéristique de cette page. Fondée sur un mouvement et un rythme rhétoriques, elle accumule les métaphores à la manière de la poésie : « vous puiserez à pleines plumées d'encre dans votre cœur », « vous aurez réservé vos richesses pour votre style, votre or, vos pompes pour vos personnages ». L'une d'elles même, quand Lousteau évoque le triste avenir des œuvres d'art, paraît suggérée à Balzac par la référence à Manon, dont la personne et le sort dominant toute la retombée de la période oratoire et se trouvent confondus avec l'œuvre et son destin : « ... Vous la verrez calomniée, trahie, vendue, déportée dans les lagunes de l'oubli par les journalistes, ensevelie par vos meilleurs amis. »

La poésie est donc mise ici au service de la passion et de l'éloquence, le texte est ardent, le ton pressant, l'accent vrai. C'est qu'il s'agit pour Lousteau de quelque chose d'essentiel : l'image de sa propre vie.

2 LE JEU DES MIROIRS

Un jeu savant de miroirs, en effet, est combiné ici par Balzac : chacun se voit en action, soit tel qu'il l'a été, soit tel qu'il pourrait être, soit tel qu'il sera.

1. Lousteau et son image.

Si, vis-à-vis de Lucien, ce qui se joue dans cette page est la scène de l'initiation, c'est, vis-à-vis de Lousteau, la scène de la rencontre. Lousteau se trouve ici en face de son double. Si, s'adressant à Lucien, il parle au futur, c'est qu'il a déjà fait toutes les expériences qu'il relate et qu'il prévoit. Lousteau voit en Lucien le jeune homme qu'il a été, il lui annonce pour le temps à venir les expériences qu'il a faites, et qui l'ont conduit jusqu'au Lousteau qu'il est aujourd'hui. Lucien, donc, s'impose à la conscience de Lousteau, et s'il ne parle guère sa présence pèse lourd sur le monologue du journaliste qui se voit en lui tel qu'il était.

Car ses propos sont la prise de conscience rageuse de sa déchéance. Depuis qu'il écrit dans les journaux, il a perdu conscience de lui-même, il obéit mécaniquement aux ordres de ses patrons, il a jeté dans l'oubli sa conscience morale et

ses espoirs. Lucien est le catalyseur qui lui permet de se retrouver. « L'austérité de votre conscience aujourd'hui pure fléchira... », dit-il à Lucien : le voici ramené à son intégrité perdue, le voici qui va revivre pas à pas l'enthousiasme fécond de la création, les duretés de la lutte, le drame douloureux de l'insuccès. Lucien, d'ailleurs, est loin d'être aussi pur que Lousteau le dit : il a déjà cédé à pas mal de compromissions ; mais cette erreur de Lousteau n'est-elle pas justement le signe qu'il se voit à travers Lucien plus qu'il ne le voit ?

2. Lucien et l'image de d'Arthez.

Quand Lousteau, habité par sa propre image, évoque la pureté de conscience, « la tendresse, la sève et l'énergie », les enthousiasmes de la création littéraire, il fait apparaître aussi une image dans l'esprit de Lucien : celle de d'Arthez. Cette scène, en effet, fait pendant à la conversation que Lucien a eue précédemment avec lui et porte sur les mêmes problèmes : celui de la création littéraire et les devoirs de l'écrivain à l'égard de sa vocation et de son œuvre. Mais d'Arthez envisageait le problème d'un point de vue purement intérieur, tandis que Lousteau l'aborde au point de vue social et pose le problème en terme de succès.

Lousteau, ici, oppose tout ce que l'écrivain va donner de lui-même pour créer à l'insuccès de l'œuvre dans le public ; d'Arthez ne considérerait dans la création que l'enchantement qu'elle procure au créateur. Lucien, qui a été sensible à la noblesse des arguments de d'Arthez mais qui tend à ne pas accepter cette longue patience qu'il lui a conseillée, a donc mauvaise conscience. En écoutant Lousteau, il ne peut pas ne pas évoquer d'Arthez et éprouver un malaise en entendant profaner l'idéal de ses anciens amis du Cénacle.

Dans la mesure, d'ailleurs, où Lousteau se voit en Lucien, il éprouve aussi ce même malaise, car il sait très bien que d'Arthez, sans illusions sur l'argent que son travail créateur pourrait lui rapporter, a choisi le travail, tandis qu'il a, lui, choisi l'argent, faisant abandon des nobles intentions de sa jeunesse. C'est ce qui explique l'acharnement qu'il met à affirmer qu'aucune grande œuvre ne peut percer « réveillée (par qui ? quand ? comment ?) » et le plaisir morbide qu'il éprouve à développer l'exemple d'Obermann.

3. L'image de l'avenir.

Son désir de profanation le conduit, finalement, à bafouer l'espérance elle-même et à prophétiser sur l'avenir qui attend Lucien. A demi exprimée puisque seulement suggérée (« Vous verrez alors des scènes curieuses »), sa pensée ne fait pourtant aucun doute : **Les Marguerites**, non seulement ne parviendront pas à être payées, mais même ne seront probablement jamais imprimées. Cette image désespérée de l'avenir s'impose à Lucien et aux lecteurs.

À l'égard des lecteurs, le procédé romanesque cher à Balzac (Vautrin, lui aussi, aime à prophétiser et à « faire vouloir le Bon Dieu ») ne peut être considéré comme une maladresse : c'est une préparation habile, une anticipation (que l'avenir d'ailleurs, peut contredire) qui prépare le lecteur à la suite du récit. Effectivement, d'ailleurs, Dauriat refusera le recueil, puis le paiera sans le lire et, naturellement, sans l'imprimer.

À l'égard de Lucien, cette image de son avenir décuple l'impression que fait sur lui la tirade de Lousteau : « il est stimulé par l'horrible poésie des difficultés ». Avant ce dernier morceau d'éloquence, il s'engageait à lutter ; après, il est presque convaincu de son triomphe. Cet effet surprenant des avertissements de Lousteau s'explique assez bien : Lucien est orgueilleux, la difficulté excite son orgueil ; et surtout, Lucien est un imaginaire qui tend à se nourrir d'illusions : cet amateur d'images substitue ici à l'image de sa défaite celle de son triomphe.

3 LES SOUFFRANCES DE L'ÉCRIVAIN

La démonstration de Lousteau, pourtant, n'est pas sans vigueur. Elle montre à Lucien les difficultés extérieures, puis internes, et illustre d'exemples ses avertissements.

1. Les difficultés extérieures.

Balzac met d'abord dans la bouche de Lousteau une affirmation de fait, un constat péremptoire : le talent et la réussite sont radicalement antagonistes. C'est là le thème majeur de tout le roman, illustré à des niveaux différents par Coralie (l'actrice) et par David (l'inventeur).

À partir de là, Balzac fait évoquer par Lousteau le milieu des écrivains-journalistes : diabolique, où les auteurs arrivés, au lieu d'aider les débutants, font tout pour les anéantir. C'est un premier aspect de la lutte que devra mener Lucien : s'il entreprend d'obtenir la faveur de ses aînés, en manifestant son talent, il aura fort à faire et sera en butte à d'incessantes persécutions.

On retrouve ici la peinture de l'enfer social cher à Balzac, l'évocation de ces luttes incessantes où les volontés s'épuisent, et l'on songe à la formule réaliste de Vautrin dans **Le Père Goriot** : « Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot. »

2. Les difficultés internes.

Mais Lousteau va plus loin : l'écrivain, par sa nature même, est inapte au combat. Le créateur vit dans un univers spécial qu'il crée par un effort acharné, puisant en lui-même la substance de ses créations ; il aime, il hait, il vit dans ses livres. Toute son énergie, donc, est dépensée pour l'œuvre. Aussi, non seulement il est aveugle au monde extérieur et en ignore les luttes (trop occupé qu'il est à lutter avec la matière), mais encore il est sans forces face à la vie, car il a épuisé, pour créer, toutes ses ressources.

« Vous écrivez au lieu d'agir », dit Lousteau, sa formule n'est en rien ironique. Elle oppose deux formes de lutte, deux formes de création. Celui qui s'impose dans la société et règne sur elle a lutté dans et par l'action pour créer son succès ; l'écrivain, lui, ne crée qu'à l'issue de longues luttes intérieures, il crée dans la solitude, le silence et le recueillement. Les conditions mêmes de l'éclosion de son génie rendent l'artiste incapable de s'imposer à la société.

3. Succès et insuccès.

Pour parfaire sa démonstration, Balzac souffle à Lousteau quelques exemples : des romans célèbres qui n'ont pas nourri leur auteur ; un roman de valeur que personne ne lit. Se plaçant habilement en 1820, Balzac choisit son personnage dans la production romanesque qui a précédé son œuvre, les œuvres dont le succès alors était considérable, ou venait de l'être.

Adolphe (1816) de Benjamin Constant, qui offrait une analyse perspicace de l'extinction de l'amour dans un cœur, **Corinne** (1807) de Madame de Staël, roman de l'idéal et de l'amour dans un cadre italien, **Clarissa Harlowe** (1748) de Richardson, où la vertu est persécutée et bafouée, mais triomphante malgré tout, et dont le succès fut considérable non seulement en Angleterre mais en France, dans la traduction qu'en donne l'abbé Prévost, et **Manon Lescaut** du même abbé Prévost, où sont mêlés habilement le réalisme et le romanesque.

Lousteau d'ailleurs ne tire guère parti de ces titres ; ils ne sont là que pour la démonstration. Mais leur choix éclaire sur le goût de Balzac, qui, se retournant vers le passé récent du genre romanesque, indique quels sont, à ses yeux, ses grands prédécesseurs. Il est intéressant de noter aussi que Balzac fut de ceux qui surent apprécier **Obermann** de Sénancour ; car, paru en 1804, ce roman ne trouva vraiment un public qu'à la suite de l'éloge qu'en fit Sainte-Beuve à la mort de son auteur, en 1846.

On est tout surpris par contre que Lousteau, en 1820, puisse si bien apprécier **Obermann**, et parler de « pianto » alors que le mot italien ne fut mis à la mode qu'en 1833, par le recueil de Barbier **Il Pianto**. C'est que dans tout ce passage littéraire, Balzac oublie Lousteau et parle en son propre nom, tant et si bien même qu'il met dans la bouche de son personnage une autre formule, inconnue (et pour cause) en 1820 : « en rivalisant avec l'Etat civil ». On sait que c'est la formule même du roman balzacien : peindre des personnages plongés dans la réalité sociale et renseigner le lecteur sur tous les aspects de leur vie, par opposition au roman traditionnel qui dissèque les difficultés psychologiques de personnages qui paraissent flotter en l'air, loin de toute vie concrète. Cette technique était encore informulée en 1820 ; on y tendait seulement, sans trop s'en rendre compte. Quant aux cinq romans cités par Lousteau, ils ne s'accordent pas avec elle, à l'exception de **Clarisse** et de **Manon** qui s'en rapprochent tout de même un peu.

Mais Lousteau ne regardait pas si loin, ni Lucien non plus ; ni même Balzac, dirons-nous, trop pressé d'intervenir dans une argumentation qui lui tenait à cœur, tant elle exprimait une expérience de la « guerre littéraire » qu'il avait déjà faite à ses débuts et qu'il continuait de faire encore, même célèbre.

CONCLUSION

Intéressante parce qu'elle rassemble quelques thèmes balzaciens majeurs, la rencontre, l'initiation, la lutte, la prémonition, cette page est riche aussi d'une réflexion sur la création littéraire et sur la psychologie de l'écrivain. Sincère et passionnée, la « tirade » nous impose aussi une vision de Lousteau : le damné de l'enfer littéraire, qui a vendu sa conscience et son âme. Dramatiquement enfin, elle est capitale : Lucien choisit ici, en écoutant silencieusement Lousteau, de livrer cette bataille affreuse qui lui est dépeinte, de se faire journaliste pour devenir puissant et s'imposer à toute la société.

La Chartreuse de Parme

L'AUTEUR

A 17 ans (1800), sous-lieutenant de dragons en Italie, Stendhal est émerveillé par le pays, en particulier par Milan. En 1814, au retour des Bourbons, il décide de s'y fixer et de se consacrer à la carrière littéraire. De retour à Paris en 1821, il y mène une vie brillante de dandy ; il publie en 1822 **De l'Amour**. Après l'avènement de Louis-Philippe, il exerce des fonctions diplomatiques en Italie, à Trieste, puis à Civita Vecchia, dans les États pontificaux. En 1830 il a publié **Le Rouge et le Noir** ; en 1839, il publie **La Chartreuse de Parme**. Amoureux de l'Italie, des arts, des femmes, de la gloire, il est sensible et passionné ; mais en même temps il a le goût de l'observation, de l'analyse, de l'objectivité : il cherche à comprimer les élans de son cœur et à composer ses attitudes.

L'ŒUVRE

Stendhal y fait revivre l'Italie d'après 1815, où il a vécu lui-même les meilleures années de sa vie ; il s'inspire aussi de vieux chroniqueurs romains de la Renaissance, dont il transfigure les récits, secs et sans ordre. Il a écrit tout son roman en cinquante-deux jours, sans s'astreindre à suivre un plan préconçu, faisant confiance à son imagination, emporté par les aventures exaltantes qu'il inventait, habité délicieusement par les sentiments de ses propres personnages.

L'EXTRAIT

Depuis son retour de la bataille de Waterloo, Fabrice s'est réfugié auprès de sa tante, duchesse de Sanseverina, dont la liaison avec le comte Mosca, Premier ministre du prince de Parme, fait d'elle une personne très en vue. Mais il tue en duel l'acteur Giletti et il est jeté en prison. Là, il a noué une intrigue amoureuse avec Clélia, la fille du gouverneur. Il vient de lui écrire pour en obtenir un rendez-vous clandestin, mais la jeune fille ne lui a pas encore répondu.

BIBLIOGRAPHIE

- STENDHAL. — **La Chartreuse de Parme**, éd. H. Martineau, Garnier, 1961.
J. PRÉVOST — **La création chez Stendhal**, *Le Sagittaire*, 1942.
G. BLIN. — **Stendhal et les problèmes du roman. Stendhal et les problèmes de la personnalité**, Corti, 1959.
H.-F. IMBERT, **Les Métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento**, José Corti, 1969.

Le résultat de cette demande de rendez-vous fut une absence de Clélia, qui ne dura pas moins de cinq jours ; pendant cinq jours, elle ne vint à la volière que dans les instants où elle savait que Fabrice ne pouvait pas faire usage de la petite ouverture pratiquée à l'abattour. Fabrice fut au désespoir ; il conclut de cette absence que, malgré certains regards qui lui avaient fait concevoir de folles espérances, jamais il n'avait inspiré à Clélia d'autres sentiments que ceux d'une simple amitié. En ce cas, se disait-il, que m'importe la vie ? que le prince me la fasse perdre, il sera le bienvenu ; raison de plus pour ne pas quitter la forteresse. Et c'était avec un profond sentiment de dégoût que toutes les nuits, il répondait aux signaux de la petite lampe. La duchesse le crut tout à fait fou quand elle lut, sur le bulletin des signaux que Ludovic lui apportait tous les matins, ces mots étranges : je ne veux pas me sauver ; je veux mourir ici !

Pendant ces cinq journées, si cruelles pour Fabrice, Clélia était plus malheureuse que lui ; elle avait eu cette idée, si poignante pour une âme généreuse : mon devoir est de m'enfuir dans un couvent, loin de la citadelle ; quand Fabrice saura que je ne suis plus ici, et je le lui ferai dire par Grillo et par tous les geôliers, alors il se déterminera à une tentative d'évasion. Mais aller au couvent, c'était renoncer à jamais revoir Fabrice ; et renoncer à le voir quand il donnait une preuve si évidente que les sentiments qui avaient pu autrefois le lier à la duchesse n'existaient plus maintenant ! Quelle preuve d'amour plus touchante un jeune homme pourrait-il donner ? Après sept longs mois de prison, qui avaient gravement altéré sa santé, il refusait de reprendre sa liberté. Un être léger, tel que les discours de courtisans avaient dépeint Fabrice aux yeux de Clélia, eût sacrifié vingt maîtresses pour sortir un jour plus tôt de la citadelle ; et que n'eût-il pas fait pour sortir d'une prison où chaque jour le poison pouvait mettre fin à sa vie !

Clélia manqua de courage, elle commit la faute insigne de ne pas chercher un refuge dans un couvent, ce qui en même temps lui eût donné un moyen tout naturel de rompre avec le marquis Crescenzi. Une fois cette faute commise, comment résister à ce jeune homme si aimable, si naturel, si tendre, qui exposait sa vie à des périls affreux pour obtenir le simple bonheur de l'apercevoir d'une fenêtre à l'autre ? Après cinq jours de combats affreux, entremêlés de moments de mépris pour elle-même, Clélia se détermina à répondre à la lettre par laquelle Fabrice sollicitait le bonheur de lui parler dans la chapelle de marbre noir. A la vérité, elle refusait et en termes assez durs ; mais de ce moment toute tranquillité fut perdue pour elle, à chaque

instant son imagination lui peignait Fabrice succombant aux atteintes du poison ; elle venait six ou huit fois par jour à la volière, elle éprouvait le besoin passionné de s'assurer par les yeux que Fabrice vivait.

Chapitre XX.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

*Nul genre ne se prête mieux que le roman au jeu subtil de l'écrivain avec le temps. Dans une page de **La Chartreuse de Parme**, Stendhal parvient à rassembler cinq des journées que passe Fabrice, en haut de la tour Farnèse, dans l'attente de voir Clélia et de recevoir une réponse à sa demande de rendez-vous. Cette durée, nous n'allons pas la vivre chronologiquement, vingt-quatre heures par vingt-quatre heures ; Stendhal, souverain maître manifeste de ses deux personnages et de ses lecteurs, va seulement nous suggérer les aspects de cette durée et de la situation qui la caractérise, et nous faire suivre les cheminements psychologiques des deux jeunes gens durant ce laps de temps.*

1 LES PERSONNAGES ET LEUR SITUATION

1. Les données.

Les rapports des deux personnages sont donc interrompus pendant cinq jours : Stendhal insiste à plusieurs reprises sur cette durée. Aucune communication entre eux, désormais, puisque Clélia ne vient plus à la volière qu'à l'insu de Fabrice. Chacun des héros, enfermé dans sa solitude, va faire le point ; chacun va essayer d'y voir clair dans son cœur, dans le cœur de l'autre, dans la situation concrète où tous deux se trouvent ; chacun enfin, au bout de ce bilan, compte bien aboutir à une décision qui mettra un terme à l'ambiguïté de cette situation.

2. Les regards interdits.

Ces cinq journées ne représentent pour aucun des deux une durée objective ; l'un et l'autre s'estiment séparés. Ils ont été pourtant toujours tenus à l'écart l'un de l'autre ; mais ils se voyaient, et leur amour est fondé sur l'échange des regards, depuis le début de leur rencontre. Le premier jour, Clélia n'avait pu « imposer silence à ses yeux », lorsqu'on avait conduit Fabrice à la prison ; quand, plus tard, Fabrice l'aperçut dans la volière, il « eut le temps de lire dans ses yeux ». La tour, loin de les séparer, a donc été jusqu'ici le lieu de rencontre de leurs regards, le lieu de leur bonheur. Dans cette page, où Stendhal souligne à plusieurs reprises qu'ils ne se voient pas, cette tour Farnèse est sentie par eux, pour la première fois, comme un obstacle.

3. Le prisonnier.

Stendhal dans cette page fait vivre intensément par ses personnages cette situation concrète, définie par les rapports nouveaux qu'elle instaure entre eux, et en fournit une sorte de traduction intellectuelle : chacun est confronté à un dilemme. Fabrice, qui a été jeté en prison, subissait jusqu'ici sa situation de prisonnier. Mais il est libre soit de s'échapper, soit de rester là. Dans le premier cas, il conquiert la liberté matérielle, mais peut s'enchaîner aussitôt à la duchesse, au moins par un devoir de reconnaissance (et les signaux qu'il échange avec elle le lient déjà un peu, à travers l'espace). La deuxième solution est celle qu'il a déjà adoptée, mais par une réaction spontanée de sa sensibilité seulement. Dans cette page, il comprend (au lieu de le sentir seulement) que ses rapports avec la duchesse sont un asservissement (suggéré par Stendhal grâce à l'insistance de « toutes les nuits », « tous les matins »), et il choisit délibérément de rester en prison et d'y mourir. Son choix cette fois est raisonné, au moins à ses yeux ; désormais sa présence en prison est voulue par lui : il a conquis, dans cette décision, une sorte de liberté intellectuelle.

4. La jeune fille.

Un dilemme analogue se présente à Clélia. Matériellement, elle est libre de ses mouvements contrairement à Fabrice, mais son amour pour lui l'enchaîne à la tour Farnèse. Elle est libre cependant soit de s'échapper, soit de rester. Dans le premier cas, elle s'échappe en entrant au couvent : en s'enchaînant ailleurs, elle se libère de Fabrice. Dans le deuxième cas, elle s'enchaîne à Fabrice et la volière devient sa prison. Elle aussi va formuler un choix raisonné (au moins à ses yeux) : sa présence à la prison sera désormais voulue par elle, ce qui est une forme de liberté.

Les deux personnages, donc, à l'issue de ce bilan de cinq jours, conquièrent leur liberté intellectuelle, dans la mesure où ils choisissent d'assumer leur situation. Mais en même temps, ils sont prisonniers et victimes de leurs raisonnements : ils ont, l'un et l'autre refusé d'agir, et se retrouvent finalement dans la même situation qu'avant les cinq jours.

2 LES CHEMINEMENTS PSYCHOLOGIQUES

Cette longue interruption consacrée à la réflexion est aussi une source de tourments pour l'un et pour l'autre, et Stendhal nous guide dans les pensées et les souffrances intérieures de Fabrice, puis de Clélia.

1. Les « journées cruelles » de Fabrice.

Trois étapes psychologiques composent ces cinq « journées cruelles » de Fabrice. La première est celle du « désespoir ». C'est certainement d'ailleurs l'aboutissement de tout un travail intérieur : le doute et l'abattement ont conduit Fabrice jusque-là, du fait qu'il ne voit plus Clélia et qu'il se persuade de son

indifférence. Mais une autre explication est possible ; Stendhal l'a déjà indiquée un peu plus haut : « il payait la peine de sa complète ignorance en ce genre de guerre ». Il ignore en effet la stratégie amoureuse ; il est jeune et naïf. Voilà pourquoi il développe un raisonnement affectif, qui est à la fois cause et conséquence de son état dépressif : revenant sur le passé (« certains regards »), il en nie l'interprétation favorable qu'il s'en était faite.

Dans une deuxième étape, Fabrice prend conscience de l'absurdité de sa situation. Soudain elle s'éclaire pour lui, et il comprend que la vie n'a plus de valeur ni de charme sans l'amour de Clélia ; alors, par un retournement qui marque bien le climat absurde dans lequel il se trouve, le voilà d'accord avec ses assassins, satisfait que le prince songe à le faire empoisonner. Cette prise de conscience s'exprime enfin dans le « sentiment de dégoût » qu'il éprouve à l'égard des signaux de la duchesse : ils le tirent vers une vie qu'il refuse, et qu'il refuse d'autant plus, qu'elle n'est pas, telle qu'elle est suggérée à travers ces signaux, celle qu'il souhaiterait.

La troisième étape est celle de la décision, celle des « mots étranges » qu'il adresse à la Sanseverina : « Je ne veux pas me sauver ; je veux mourir ici ! » expression de son mouvement de révolte devant sa condition absurde. Cette révolte est d'abord un refus de l'existence : l'agressivité de Fabrice se concentre tout entière contre la vie. Mais cette phrase exprime en même temps sa révolte contre la duchesse : en répétant vivement « je ne veux pas », « je veux », Fabrice révèle plus ou moins consciemment combien sa volonté est tendue contre la jeune femme, combien son cœur n'éprouve rien pour elle. Peut-être aussi faut-il voir dans cette volonté affirmée, un certain goût pour l'auto-punition : Fabrice ne cherche-t-il pas à se punir lui-même d'avoir par sa faute interrompu les relations avec Clélia ? Mais en même temps — finesse psychologique qui n'étonne pas sous la plume d'un brillant analyste de l'amour —, Fabrice proclame à ses propres yeux, dans ce message volontaire, tout son amour pour Clélia : en restant sur place (et en y mourant) il reste fidèle à leurs entrevues, et aux instants de bonheur qu'il a connus.

« Journées cruelles » donc, qui voient Fabrice passer de la déception sentimentale au raisonnement, puis à la décision ; journées dont la cruauté est multipliée peut-être (et savourée à la fois) par Fabrice, en proie au masochisme.

2. Les « combats affreux » de Clélia.

La jeune fille, elle, sait que Fabrice l'aime ; elle ne peut donc pas sombrer dans le désespoir ni s'anéantir. Elle ne subit pas ces cinq journées ; elle y livre des « combats », ou plus exactement un seul et même combat se déroule en elle, et recommence sans cesse, entre deux tendances qui la divisent.

Elle est tirée d'une part vers son « devoir » ; et Stendhal insiste sur la volonté de se sacrifier qui habite cette « âme généreuse ». Dans la situation où elle nous est présentée et durant ces journées de bilan, le sentiment de sa responsabilité va de pair avec un sentiment de culpabilité. Elle se sent même doublement coupable : coupable à l'égard de son amour, puisqu'à cause d'elle, Fabrice veut rester et risque d'être empoisonné ; coupable à l'égard de son père, puisqu'elle aime le prisonnier, qu'elle avance dans cet amour, et que ses imprudences ont

poussé Fabrice à solliciter d'elle un rendez-vous. Elle sait qu'en se sacrifiant elle remplit son devoir filial et sauve celui qu'elle aime : toute une part d'elle-même la pousse vers cette solution noble.

Mais l'amour, s'il est source de générosité, est aussi source d'égoïsme : une part d'elle-même refuse le sacrifice. Alors par un raisonnement minutieux, elle va anéantir ses velléités de générosité. Cyniquement, elle ne s'occupe en définitive que d'elle-même : elle se complaît à détailler l'importance qu'elle a aux yeux de Fabrice. Dans son raisonnement elle accumule les preuves convaincantes : il n'aime pas la duchesse, donc elle est sans rivale ; il la préfère même à sa santé, donc à tout ; Fabrice enfin n'est pas du tout celui qu'on lui a dit, car s'il ne s'échappe pas de la prison c'est qu'il lui porte un amour profond et non l'amour superficiel qu'on porte à une maîtresse ordinaire. Dans sa volonté de se persuader, elle joue même de l'hyperbole : c'est à plus de vingt maîtresses qu'il la préfère ! Ce machiavélisme inquiétant grâce auquel elle fuit devant son problème a même surpris Stendhal lui-même, tant il est vrai que les personnages romanesques finissent par échapper à leur créateur et par vivre d'une façon autonome : « Ceci est trop serré, trop Machiavel... », notait-il en marge, le 25 juillet 1840.

Au bout de ce raisonnement, il y a, comme pour Fabrice, la décision. Clélia reste, mais tout en restant elle refuse le rendez-vous et renonce à se montrer. Comme lui, elle s'inflige une auto-punition, que lui dicte son mépris pour elle-même. Mais Stendhal pousse encore plus loin la logique affective de son attitude : elle ajoute sans le vouloir une nouvelle punition à la première, car son amour désormais est habité par l'obsession du poison. La voilà contrainte d'aller sans cesse le voir en cachette, et ce rétablissement partiel, entre eux, du contact par le regard multiplie son amour, et par là même son angoisse. « Toute tranquillité » est bien perdue : Clélia est prise dans le cycle infernal de la souffrance d'amour.

L'analyse des mille nuances ténues qui constituent et renouvellent sans cesse l'envers et l'endroit de l'amour est ici menée de main de maître : cette page est une belle illustration concrète de **De l'Amour**.

3 STENDHAL ET SES LECTEURS

Si l'analyse psychologique, dans cette page, est subtile, la technique romanesque ne l'est pas moins ; Stendhal y raffine.

1. Le lecteur hors de l'histoire.

Conduit par l'auteur, le lecteur voit ce qui se passe en haut et en bas de la tour Farnèse, et entend ce qui se dit dans l'esprit et le cœur du prisonnier (en haut) et de la jeune fille (en bas). Tel Asmodée, il est partout et entend tout. Il se trouve donc dans une tout autre situation que les personnages. Eux sont séparés et croient vivre des journées cruelles qui mettent fin à leur amour ou le rendent impossible ; le lecteur, lui, voit s'épanouir un grand amour. Il mesure l'amour de Fabrice et celui de Clélia, il connaît le désir qu'éprouve chacun de retrouver l'autre. Le lecteur, dans sa pensée, anticipe sur l'avenir et rapproche

les deux héros qui s'aiment. Sentimentalement, donc, il est comblé, et peut même s'offrir le luxe de sourire malicieusement au vu et au su des souffrances de l'un et de l'autre, car il en sait plus long qu'eux.

Son goût du romanesque, aussi, se trouve comblé. Si l'on y prête attention, en effet, on remarque que le romanesque ici est beaucoup plus dans l'esprit du lecteur que dans le texte même. Ce qui nous est raconté dans cette page par Stendhal c'est ce que se disent intérieurement les deux héros : le texte est psychologique. Mais le lecteur, placé par l'auteur dans une position qui lui permet de dominer le récit, ne peut pas ne pas situer concrètement les réflexions qui lui sont indiquées : une prison, un prisonnier amoureux de la fille du geôlier, des amoureux plus ou moins aveugles et séparés, un amour presque impossible et jugé impossible par les héros, un personnage qui croit n'être plus aimé tandis que l'autre aime avec désespoir, et enfin, pour le lecteur seul, l'union des cœurs qui s'accomplit à l'insu même des deux héros.

Mais alors qu'il voit tout et qu'il sait tout, le lecteur cependant ignore ce qui va se passer : cette page n'annonce rien du proche avenir (le rendez-vous romanesque dans la chapelle), rien de l'avenir plus lointain.

2. Le lecteur dans l'histoire.

Une technique chère à Stendhal est celle du monologue intérieur. Elle est employée très fréquemment dans **La Chartreuse**, car elle permet de plonger le lecteur dans l'histoire, de la lui faire vivre par le dedans, en lui faisant voir et entendre les images et les pensées intérieures qui défilent dans la conscience d'un personnage. Cette technique apparaît ici à deux reprises. En premier lieu, à l'instant crucial où Fabrice prend conscience de l'absurdité de sa situation : « En ce cas, se disait-il, etc. » Le monologue ici est imprégné d'affectivité, il traduit l'émotion qui s'est emparée du héros à l'instant de cette prise de conscience : une question essentielle (« que m'importe la vie ? »), une exclamation sourde (« que le prince me la fasse perdre »).

La deuxième apparition du monologue intérieur se situe à l'instant (crucial aussi) où Clélia prend conscience de son devoir. La phrase est volontaire, construite, affirmée : « mon devoir est de m'enfuir... Quand Fabrice saura... alors il se déterminera ». Le monologue ici exprime la maîtrise de soi.

Mais il est assez remarquable que dans cette page ces monologues intérieurs sont très courts, contrairement à l'habitude de Stendhal. Chacun des deux n'occupe en effet que quelques lignes. Importants vis-à-vis du moment qu'ils expriment, ils sont restreints en extension. C'est qu'en réalité ils ne sont pas authentiques : Stendhal ne propose pas à ses lecteurs d'entendre le long monologue intérieur développé durant cinq jours par ses héros ; il n'en offre qu'un échantillon, ou même, plus exactement, un résumé. Voilà pourquoi le monologue intérieur n'apparaît ici que pour la phase essentielle de leurs réflexions : il condense en un seul texte court ce que chacun s'est dit et redit chaque fois qu'ont affleuré dans sa conscience l'absurdité de son sort pour Fabrice, les exigences du devoir moral pour Clélia. Le lecteur ne suit pas librement, à l'aventure, le fil des réflexions intérieures ; il est promené par Stendhal, qui choisit de lui montrer quelques spécimens caractéristiques.

3. Les interventions de Stendhal.

Mais Stendhal, si l'on y prête attention, apparaît encore beaucoup plus. Cette page lui tient à cœur ; Fabrice c'est sa propre jeunesse, à travers lui il est amoureux de la jolie Clélia : il se délivre ici de ses propres rêves d'amour et de ses anxiétés personnelles. Aussi intervient-il souvent et de plusieurs façons.

Sa première apparence est celle du narrateur objectif et impassible : le Stendhal à la phrase sèche et strictement explicative. C'est celui qui dit au lecteur « le résultat fut que... », « il conclut que... », « c'était avec un profond sentiment de dégoût que... ».

A d'autres moments apparaît un Stendhal attendri et de parti pris : celui qui parle pour Clélia, qui l'excuse, qui lui souffle des arguments pour qu'elle se prouve à elle-même que l'amour de Fabrice vaut mieux que tout. « Mais aller au couvent, c'était renoncer à jamais revoir Fabrice », s'écrie-t-il d'abord avec elle ; puis tout de suite après, sa participation affective redouble et se trahit dans l'emploi de l'exclamation et de l'interrogation : « renoncer à le voir... ! », « quelle preuve d'amour plus touchante... ? » C'est lui, en fin de compte, qui dicte à la jeune fille l'hyperbole des vingt maîtresses. Tentateur ému, il s'efforce de faire basculer Clélia vers la solution de l'amour, et il tisse ainsi des liens de complicité avec son lecteur, qui souhaite, au fond de son cœur, voir Clélia choisir ainsi.

Mais Stendhal ne se donne jamais à fond. A l'instant même où il cède à l'attendrissement, une métamorphose inattendue le transforme en juge et en critique. Avec une grimace ironique, il reprend ses distances à l'égard de Clélia. D'abord il la juge, et sévèrement : « Clélia manqua de courage, elle commit la faute insigne... » ; puis il se moque d'elle avec le sourire sarcastique du démon qui a réussi son mauvais tour, en énumérant sur le mode moqueur les qualités de Fabrice qui ravissent la jeune fille : « Comment résister à ce jeune homme si aimable, si naturel, si tendre, qui exposait sa vie à des périls affreux pour obtenir le simple bonheur de l'apercevoir d'une fenêtre à l'autre ? »

Cette présence multiforme de Stendhal n'est pas l'un des moindres charmes de cette page : il est pour nous un troisième personnage, aussi vivant et aussi attachant que les deux héros.

CONCLUSION

Le caractère excessivement romanesque de la situation où se trouvent Fabrice et Clélia n'apparaît guère ici ; cette page nous paraît au contraire très vraie, très humaine, très touchante. Un double travail de simplification et d'élaboration a permis cette réussite ; Stendhal, d'abord, a su épurer le tohu-bobu psychologique de ces cinq journées et le ramener à ses thèmes essentiels : il les a exprimés, d'autre part, avec harmonie et proportion dans une sorte de cantate à trois voix : celles des deux héros, parallèles et symétriques, et celle de Stendhal lui-même, multiforme et gentiment intempestive comme celle du chœur dans le drame antique.

Les Maîtres Sonneurs

L'AUTEUR

A 26 ans (1830), la baronne Dudevant reprend sa liberté : elle quitte son mari, s'installe à Paris avec ses deux enfants, et se lance dans une carrière littéraire sous le pseudonyme de George Sand. A la recherche d'un amour vrai et total, elle fait des expériences plus ou moins réussies ; parmi les plus connues : liaison courte, mais exaltante avec Musset en 1833, liaison de neuf années avec Chopin de 1838 à 1847. Pendant tout ce temps sa production romanesque considérable mêle trois inspirations, en mettant davantage l'accent sur l'une ou l'autre suivant les moments : passionnelle (*Lélia*, 1833), socialiste (*Les Compagnons du Tour de France*, 1840), rustique (*La Mare au Diable*, 1846). Cette dernière finira par prendre le pas sur les deux autres à partir de 1848 ; l'éviction, puis la mise en accusation des socialistes par les autres dirigeants républicains entre février et juin 1848 représentera pour George Sand l'effondrement de ses rêves humanitaires de dix années. Installée à Nohant, elle y reçoit écrivains et artistes, de Liszt à Delacroix, de Flaubert à Tourgueniev. Dans les premiers mois de 1853, elle achève *Les Maîtres Sonneurs*.

L'ŒUVRE

Le livre évoque la corporation des sonneurs de cornemuse qui apprenaient leur métier dans les bois et intriguaient fort les paysans berrichons : George Sand l'a imaginée à la ressemblance des sociétés secrètes qu'elle connaissait, les Carbonari en particulier. La rencontre de ces maîtres sonneurs réveillera dans l'âme d'un jeune Berrichon, Joset, le sens de la belle musique ; il deviendra, instruit par le muletier bourbonnais Huriel, un grand musicien, mais ses rivaux lui feront payer son génie de sa vie. Roman du Bourbonnais et du Berry, c'est donc aussi le roman de la musique et de l'art populaire.

L'EXTRAIT

Le jeune Joset, qui passe dans son village pour un esprit simple, joue et compose en cachette. Mais comprenant qu'il ne peut en rester là, il décide de mettre en jeu son amour de la musique et son amour pour la jeune Brulette : il invite à un concert nocturne la jeune fille et Étienne Dupardieu.

George SAND. — *Les Maîtres Sonneurs*, Édit. P. Salomon et J. Mallion, Garnier, 1958.

M.-L. VINCENT. — *George Sand et le Berry*, Champion, 1919.

P. SALOMON. — *George Sand*, Hatier, 1953.

J. GAULMIER. — *Genèse et structure des Maîtres Sonneurs*, Didier, 1964.

Ce qu'il flûta, ne me le demandez point. Je ne sais si le diable y eût connu quelque chose ; tant qu'à moi, je n'y connus rien, sinon qu'il me parut bien que c'était le même air que j'avais ouï cornemuser dans la fougeraie. Mais j'avais eu si belle peur dans ce moment-là, que je ne m'étais point embarrassé d'écouter le tout ; et, soit que la musique en fût longue, soit que Joset y mît du sien, il ne décota de flûter d'un gros quart d'heure, mettant ses doigts bien finement, ne dessoufflant mie, et tirant si grande sonnerie de son méchant roseau, que dans des moments, on eût dit trois cornemuses jouant ensemble. Par d'autres fois, il faisait si doux qu'on entendait le grelet au dedans de la maison et le rossignol au dehors ; et quand Joset faisait doux, je confesse que j'y prenais plaisir, bien que le tout ensemble fût si mal ressemblant à ce que nous avons coutume d'entendre que ça me représentait un sabbat de fous.

Oh ! oh ! que je lui dis quand il eut fini, voilà bien ta musique enragée ! Où diantre prends-tu tout ça ! A quoi que ça peut servir, et qu'est-ce que tu veux signifier par là ?

Il ne me fit point réponse, et sembla même qu'il ne m'entendait point. Il regardait Brulette qui s'était appuyée contre une chaise et qui avait la figure tournée du côté du mur.

Comme elle ne disait mot, Joset fut pris d'une flambée de colère, soit contre elle, soit contre lui-même, et je le vis faire comme s'il voulait briser sa flûte entre ses mains ; et je fus bien étonné de voir qu'elle avait de grosses larmes au long des joues.

Alors Joset courut auprès d'elle, et, lui prenant vivement les mains :

— Explique-toi, ma mignonne, dit-il, et fais-moi connaître si c'est de compassion pour moi que tu pleures, ou si c'est de contentement ?

— Je ne sache point, répondit-elle, que le contentement d'une chose comme ça puisse faire pleurer. Ne me demande donc point si c'est que j'ai de l'aise ou du mal ; ce que je sais, c'est que je ne m'en puis empêcher, voilà tout.

— Mais à quoi est-ce que tu as pensé, pendant ma flûterie ? dit Joset en la fixant beaucoup.

— A tant de choses, que je ne saurais point t'en rendre compte, répliqua Brulette.

— Mais enfin, dis-en une, reprit-il sur un ton qui signifiait de l'impatience et du commandement.

— Je n'ai pensé à rien, dit Brulette ; mais j'ai eu mille ressouvenances du temps passé. Il ne me semblait point te voir flûter, encore que je t'ouïsse bien clairement ; mais tu me paraissais comme dans l'âge où nous demeurions ensemble, et je me sentais comme portée avec toi par un grand vent qui nous promenait tantôt sur les blés mûrs, tantôt sur des herbes folles, tantôt sur des eaux courantes ; et je voyais des prés, des bois, des fontaines, des pleins champs de fleurs et des pleins ciels d'oiseaux qui passaient dans les nuées. J'ai vu aussi, dans ma songerie, ta mère et mon grand-père assis devant le feu, et causant de choses que je n'entendais point, tandis que je te voyais à genoux dans un coin, disant ta prière, et je me sentais comme endormie dans mon petit lit. J'ai vu encore la terre couverte de neige, et des saulnées remplies d'alouettes, et puis des nuits remplies d'étoiles filantes, et nous les regardions, assis tous deux sur un tertre, pendant que nos bêtes faisaient le petit bruit de tondre l'herbe ; enfin, j'ai vu tant de rêves que c'est déjà embrouillé dans ma tête ; et si ça m'a donné l'envie de pleurer, ce n'est point par chagrin, mais par une secousse de mes esprits que je ne veux point t'expliquer du tout.

Quatrième veillée.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Narrateur et acteur à la fois, Étienne Dupardieu raconte l'étrange concert auquel le jeune Joset invita jadis Brulette et lui-même. L'originalité de la page est dans sa rusticité certes, mais aussi dans la personnalité de chacun des protagonistes et dans le morceau de poésie qui la termine.

1 LA VRAISEMBLANCE RUSTIQUE

1. Les intentions de George Sand.

C'est un paysan qui raconte ici un épisode de sa jeunesse ; il ne saurait être question de lui faire tenir un langage académique ou simplement châtié. Mais le patois berrichon serait inaccessible à la grande majorité des lecteurs. George Sand en écrivant cette page nous offre l'exemple d'une synthèse relativement réussie, dont nous devons rechercher les moyens.

2. Les ressources du vocabulaire.

Le patois au sens strict n'apparaît que trois fois : les mots « décota », « grelet », « saulnée ». Par ailleurs l'auteur fait parfois du berrichon à sa façon, créant des mots à la mode régionale, comme « cornemuser » ou « dessouffler ». Mais ce qui donne essentiellement au vocabulaire de cette page son caractère pseudo-rustique, ce sont les archaïsmes, français et non berrichons, empruntés au seizième siècle (à Rabelais en particulier) ou aux deux siècles suivants, et, comble du paradoxe, à la langue littéraire : le verbe « ouïr », le verbe « entendre » pris dans le sens de « comprendre », « confesse » au sens d'« avouer ».

3. Les ressources de la langue.

Dans sa recherche d'une vraisemblance rustique, George Sand n'emprunte rien à l'usage grammatical berrichon, car elle veut écrire une œuvre d'expression française. Mais pour suggérer la gaucherie paysanne, elle introduit des constructions familières ou populaires. L'absence de l'article défini ou indéfini lui permet de créer des expressions verbales insolites : « j'avais eu si belle peur », « tirant si grande sonnerie » ; elle emploie « ça » pour « cela » ; elle adopte certaines incorrections populaires comme « oh ! oh ! que je lui dis... » ou « ne me demande point si c'est que j'ai de l'aise ».

Enfin, dans ce domaine aussi, elle a recours à des constructions anciennes d'origine littéraire : pronom régime placé avant l'auxiliaire (« je ne m'en puis empêcher... »), emploi fréquent du passé simple de l'indicatif et de l'imparfait du subjonctif (« il flûta... y eût connu... », etc...), anciens adverbes de négation (« ne... point », « ne... mie », « ne... mot »).

4. Le résultat.

Se refusant à employer massivement le patois local, George Sand adopte un compromis, et l'amalgame qu'elle met au point donne bien au texte une note rustique, alors qu'il n'a jamais été parlé tel quel par aucun paysan. Mais elle mêle habilement le parler familial, le parler ancien, et quelques éléments paysans, et le lecteur croit entendre le récit authentique d'Étienne : tentative originale, qui suscitera de nombreux imitateurs parmi les romanciers régionalistes.

2 LES PAYSANS ET LA MUSIQUE

Dans cette atmosphère rustique, trois personnages sont campés : Étienne, le narrateur-acteur, Joset le musicien, Brulette la jeune fille. Chacun des trois va se définir ici et prendre existence à nos yeux par rapport à la musique.

1. Étienne.

Par sa réaction sincère et spontanée quand Joset s'est arrêté de flûter, George Sand nous le présente comme un être grossier, insensible à l'art. Comme narrateur, il nous avertit qu'il ne saurait expliquer ce que Joset interpréta ; participant au dialogue, il interroge le jeune musicien sur la signification et l'utilité de sa musique. Il est très maladroit dans ses propos, et use d'un vocabulaire approximatif pour éclairer tant bien que mal les auditeurs.

Mais il est conscient en même temps qu'il y a dans cette musique un mystère étrange : il ne sait à quoi de connu la comparer. Et George Sand, pour suggérer que sa naïveté est tout aussi bien une forme d'intuition, lui fait entrevoir confusément dans le morceau quelque chose de diabolique (« Où diantre prends-tu tout ça ? ») et la trace de quelque délire (« ta musique enragée »). L'impression inquiétante d'étrangeté qu'il éprouve, il la rassemble dans une formule : « un sabbat de fous ».

Plus complexe donc qu'il ne le semble, guidé par sa nature en l'absence de toute culture, Étienne, tout insensible et effrayé qu'il est, subit un peu l'enchantement de la musique : il confesse qu'il y a pris plaisir, il note poétiquement comme la musique en sourdine s'unissait harmonieusement avec le chant du grillon et celui du rossignol.

Cet être fruste, mais sincère et spontané, n'a pas ressenti grand-chose, certes ; mais George Sand tient à nous suggérer qu'il est curieux du mystère que recèle la musique : ce sens et ce goût du mystère font la grandeur des vrais paysans, en communion avec la terre et le monde.

2. Joset.

Il nous apparaît ici comme un certain type d'artiste plus que de paysan : c'est lui qui, par là, va donner à la page son caractère original. La description d'Étienne nous indique qu'il est habité par la musique, qu'il possède un pouvoir mystérieux qui le rend différent des autres êtres humains : c'est un leitmotiv des premières pages du roman destinées à caractériser les personnages, Joset particulièrement. Nous savons déjà qu'il passe pour être « de ceux qui voient le vent », ainsi que « les esprits et toutes choses cachées ».

Mais nous savons aussi qu'il a « le malheur écrit sur la figure » : ce thème est repris ici, en mineur. On le sent isolé, introverti. Il n'entend même pas les questions qu'Étienne lui adresse ; il ne s'explique pas ; il paraît habité par des réflexions intérieures violentes qui le conduisent à faire le geste de briser sa flûte.

C'est qu'il vit ici un moment crucial, dont George Sand nous donne la clef. En jouant devant les deux auditeurs qu'il a choisis (et c'est la première fois qu'il ne joue pas seulement pour lui), il met en jeu sa passion pour Brulette et sa passion

pour la musique. Voilà pourquoi il est dévoré par une angoisse qui se manifeste en flambée de colère ou en vivacité presque brutale. L'artiste solitaire a besoin d'être compris par celle qu'il aime, l'amoureux veut conquérir l'admiration de Brulette pour en être aimé, ce qui n'est pas sans orgueil. D'où son ton « qui signifiait de l'impatience et du commandement ».

On sent bien dans cette page comme Joset est un être compliqué et étrange. Il est la transposition de Chopin, qui intrigua beaucoup George Sand et qu'elle ne parvint jamais à comprendre : par pudeur, il gardait secrètes ses émotions pour les exprimer seulement dans sa musique, ce qui le rendait bien différent de Liszt, être jovial, sain, équilibré, sans problème (incarné dans ce roman, hors de cette page, par le personnage d'Huriel).

3. Brulette.

Ce texte nous révèle trois aspects du personnage, essentiels pour l'histoire, essentiels aussi dans l'esprit de George Sand.

Brulette est d'abord une jeune fille toute simple, dont l'auteur nous peint la sensibilité et la pudeur : elle a été profondément bouleversée par la musique, elle cache les signes de ce bouleversement. C'est George Sand jeune, qui, très douée pour la musique, n'en eut longtemps qu'une connaissance intuitive ; c'est aussi George Sand telle qu'elle sera toujours : une très bonne auditrice qui comprenait et retenait, « une fine écouteuse », a dit Henri Heine.

Mais Brulette est plus encore ; elle est l'incarnation de la Femme. Elle comprend instinctivement que ses larmes ne peuvent pas s'expliquer ; elle comprend instinctivement qu'aucune « pensée » ne peut rendre compte de la musique. Ainsi, nous passons avec elle du plan de la raison raisonnante (Etienne) à celui du cœur : celui des contacts et des enchantements immédiats, inexpliqués et inexplicables. Cette aptitude spontanée à l'art est le privilège de sa nature féminine. Elle se montre ici supérieure à Etienne : c'est la supériorité de la femme sur l'homme qu'elle incarne.

Enfin et surtout, Brulette nous est présentée comme un ange. L'impatience avec laquelle Joset attend son verdict est le signe de quelque chose qui n'est indiqué positivement nulle part dans le texte, mais que tout suggère ; on sent que c'est une nécessité pour Joset que d'obtenir l'admiration de la jeune fille et, par là, son amour : elle a en effet une double révélation à lui apporter. Ange médiateur que ses intuitions situent à mi-chemin entre l'humain et le divin, elle lui révèle à la fois son génie et la vérité de la musique. « Par toi, dira-t-il dans la suite du texte, je sais que je ne suis point fou. » Cette conception angélique de la femme, si sensible ici, a été inspirée à George Sand par le mystique suédois Swedenborg, dont l'influence sur la pensée romantique fut considérable.

3 LA TRANSPOSITION POÉTIQUE

1. Le choix de la poésie.

Sachant donc qu'aucune « pensée » ne peut rendre compte de la musique, Brulette va essayer d'exprimer ce qui s'est passé en elle en effectuant une transposition synesthésique du sonore au visuel : la musique l'a transportée dans le domaine des rêves ; ces rêves avaient la couleur des souvenirs d'enfance ; elle va les évoquer, dans leur libre succession.

Mais ici la romancière intervient. Si la transposition visuelle restait prosaïque l'effet serait manqué ; George Sand va donc relayer Brulette et composer pour elle un véritable poème en prose, qui sera la parfaite correspondance de la musique de Joset. Elle n'en était pas d'ailleurs à son coup d'essai ; elle s'était essayée déjà à composer une transposition du « rondo fantastique » de Liszt.

L'intervention de l'écrivain et l'apparition de la poésie se remarquent facilement : on passe à une langue pure, sans patois (sauf « saulnée »), ni archaïsmes ni vulgarismes. On quitte certes le naturel (les paysans sont oubliés!), mais l'art y gagne.

2. La succession des images.

Les rêves successifs de Brulette sont de deux sortes : des souvenirs d'enfance, des évocations de la nature. Ce qui les lie, et qui fait d'eux de vrais rêves, c'est qu'ils sont traversés par un élément affectif, la présence quasi fraternelle de Joset.

A partir de là, George Sand avait à provoquer chez le lecteur une double impression. De monotonie, car il s'agissait d'un envoûtement, d'une songerie continue où les visions se fondaient les unes dans les autres sur un même rythme ; de variété, en même temps et contradictoirement, car les images, nombreuses, s'évanouissent et se remplacent.

L'impression de monotonie est entretenue du début à la fin du « poème » par son caractère simplement énumératif. Elle est renforcée par le procédé de la juxtaposition, par la faiblesse des liaisons syntaxiques ; en effet, une syntaxe oratoire et logique ne conviendrait guère. Monotonie, enfin, grâce aux répétitions de mots.

L'impression de variété naît de la distribution en trois vagues successives : évocations poétiques de la nature, souvenirs familiers et familiaux, fusion de la rêverie poétique et du souvenir personnel. Elle naît aussi de l'alternance des temps, qui permet d'opposer les prétérits ponctuels (« je n'ai pensé », « j'en ai vu aussi », « j'ai vu ») aux imparfaits duratifs (« il me semblait », « tu me paraissais », « je n'entendais », etc...). Enfin des rapprochements de mots simples et des créations inattendues entretiennent, par leur effet de surprise et de poésie, l'impression d'un foisonnement de visions : « et je voyais des prés, des bois, des fontaines, des pleins champs de fleurs et des pleins ciels d'oiseaux... ».

3. Les sons et les rythmes.

La poésie, enfin, naît sans doute dans ce passage des sonorités douces, appuyées sur un élément initial fixe, suivant un procédé de la chanson populaire ou de la ronde que Verlaine, plus tard, utilisera bien souvent : « tantôt sur les blés mûrs, tantôt sur des herbes folles, tantôt sur des eaux courantes », « et des saulnées remplies d'alouettes, et puis des nuits remplies d'étoiles filantes ».

Enfin, les alternances de groupes binaires et de groupes ternaires introduisent dans le texte un balancement harmonieux qui lui confère une qualité rythmique, et par-là même poétique.

CONCLUSION

Les personnages, dans cette page, ne paraissent pas posséder une personnalité très caractérisée ; ils incarnent plutôt de grands sentiments simples qui les dépassent. Le vrai personnage ici c'est la musique, et les êtres humains n'existent que par rapport à elle. En agissant ainsi, George Sand créait le roman poétique, par opposition à la tradition romanesque de son temps, celle du roman dramatique de Walter Scott, de Balzac et de Victor Hugo. Le triple paradoxe sur lequel elle a fondé son originalité apparaît manifestement ici : une atmosphère à laquelle une langue artificielle parvient à conférer une authentique rusticité, des êtres frustes et sans culture mais, dont la sensibilité est si pure que lorsqu'elle s'épanouit elle en fait des artistes, un auteur de roman qui de la narration familière s'élève, dans une prose pure et suggestive, jusqu'à la poésie.



« Dans un monde qui soupire vers la rédemption, mais trop faible ou trop pervers pour s'attacher à une foi, c'est la musique qui tient lieu de révélation. Elle participe au sacré, elle est une étincelle, un fragment, un reflet du sacré épars dans l'univers. »

Marcel SCHNEIDER, *Entre deux vanités.* (Grasset, 1967.)

Les Chants de Maldoror

L'AUTEUR

On ne sait presque rien d'Isidore Ducasse. Né en 1846, de parents français, à Montevideo, il fit des études aux lycées de Tarbes et de Pau, étonnant déjà ses maîtres par une rhétorique anarchique en ses excès. Venu à Paris pour préparer le concours de l'école Polytechnique, il publia en 1869 les **Chants de Maldoror**, puis les **Poésies**, deux fragments de préface pour un livre futur, avant de mourir, dans une chambre misérable, à 24 ans. Il avait adopté le pseudonyme pompeux de « comte de Lautréamont ».

L'ŒUVRE

Les six **Chants de Maldoror** sont une parodie frénétique des romans noirs et des épopées de Byron ou de Mickiewicz. Apparemment hybride, l'ouvrage doit son unité à son héros : ce désespéré, qui a « reçu la vie comme une blessure », incarne la révolte totale, contre ses semblables, contre l'existence, contre Dieu, contre lui-même ; se croyant une créature irrémédiablement mauvaise dans un monde mauvais, il s'est lancé dans la carrière du mal d'un pas délibéré. Poème du cauchemar et de la haine, le livre garde un caractère essentiellement ambigu : l'excès de la littérature semble une machine de guerre lancée contre la littérature, contre l'œuvre elle-même qui se détruit à mesure qu'elle se crée. Son lyrisme chaotique, la puissance des visions hallucinées lui ont valu l'admiration des surréalistes.

L'EXTRAIT

Le chant III est le plus blasphématoire de tous. Il met en scène les crimes de la Providence (l'épisode de la folle), la défaite de l'espérance (combat de l'aigle et du dragon), l'ivrognerie et la débauche de Dieu. C'est l'avant-dernière de ces visions que nous présentons ici. Le problème essentiel est la démarche apparemment incertaine du blasphème qui se cache parfois sous des couleurs de bon apôtre.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres complètes de Lautréamont, Bordas 1970.

Lautréamont, par Gaston BACHELARD, José Corti, 1939.

Lautréamont et Sade, par Maurice BLANCHOT, Ed. de Minuit, 1949 ;
réédition dans la collection 10/18 en 1967.

C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillements, et les humains, rendus à leurs différents devoirs, se baignaient dans la sainteté de la fatigue. Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur ! Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère ; ses dents n'étaient pas lavées et la poussière se mêlait aux ondes blondes de ses cheveux. Engourdi par un assoupissement pesant, broyé contre les cailloux, son corps faisait des efforts inutiles pour se relever. Ses forces l'avaient abandonné, et il gisait, là, faible comme le ver de terre, impassible comme l'écorce. Des flots de vin remplissaient les ornières, creusées par les soubresauts nerveux de ses épaules. L'abrutissement, au groin de porc, le couvrait de ses ailes protectrices, et lui jetait un regard amoureux. Ses jambes, aux muscles détendus, balayaient le sol, comme deux mâts aveugles. Le sang coulait de ses narines : dans sa chute sa figure avait frappé contre un poteau... Il était soûl ! Horriblement soûl ! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang ! Il remplissait l'écho de paroles incohérentes, que je me garderai de répéter ici ; si l'ivrogne suprême ne se respecte pas, moi, je dois respecter les hommes. Saviez-vous que le Créateur... se soûlât ! Pitié pour cette lèvre souillée dans les coupes de l'orgie ! Le hérisson, qui passait, lui enfonça ses pointes dans le dos, et dit : « Ça, pour toi. Le soleil est à la moitié de sa course : travaille, fainéant, et ne mange pas le pain des autres. Attends un peu, et tu vas voir, si j'appelle le kakatoès, au bec crochu ». Le pivot et la chouette, qui passaient, lui enfoncèrent le bec entier dans le ventre, et dirent : « Ça, pour toi. Que viens-tu faire sur cette terre ? Est-ce pour offrir cette lugubre comédie aux animaux ? Mais, ni la taupe, ni le casoar, ni le flamant ne t'imiteront, je te le jure ». L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe, et dit : « Ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner des oreilles si longues ? Il n'y a pas jusqu'au grillon qui ne me méprise ». Le crapaud, qui passait, lança un jet de bave sur son front et dit : « Ça, pour toi. Si tu ne m'avais fait l'œil si gros, et que je t'eusse aperçu dans l'état où je te vois, j'aurais chastement caché la beauté de tes membres sous une pluie de renoncules, de myosotis et de camélias, afin que nul ne te vît ». Le lion, qui passait, inclina sa face royale, et dit : « Pour moi, je le respecte quoique sa splendeur nous paraisse pour le moment éclipsée. Vous autres, qui faites les orgueilleux, et n'êtes que des lâches, puisque vous l'avez attaqué quand il dormait, seriez-vous contents, si, mis à sa place, vous supportiez, de la part des passants, les injures que vous ne lui avez pas épargnées ? ». L'homme qui passait, s'arrêta devant le Créateur méconnu ; et aux applaudissements du morpion et de la

vipère, fienta pendant trois jours sur son visage auguste ! Malheur à l'homme, à cause de cette injure ; car, il n'a pas respecté l'ennemi, étendu dans le mélange de boue, de sang et de vin ; sans défense et presque inanimé !.. Alors, le Dieu souverain, réveillé, enfin, par toutes ces insultes mesquines, se releva comme il put ; en chancelant, alla s'asseoir sur une pierre, les bras pendants, comme les deux testicules du poitrinaire ; et jeta un regard vitreux, sans flamme, sur la nature entière, qui lui appartenait. O humains, vous êtes les enfants terribles ; mais, je vous en supplie, épargnons cette grande existence, qui n'a pas encore fini de cuver la liqueur immonde, et, n'ayant pas conservé assez de force pour se tenir droite, est retombée, lourdement, sur cette roche, où elle s'est assise, comme un voyageur. Faites attention à ce mendiant qui passe, il a vu que le derviche tendait un bras affamé, et, sans savoir à qui il faisait l'aumône, il a jeté un morceau de pain dans cette main qui implore la miséricorde. Le Créateur lui a exprimé sa reconnaissance par un mouvement de tête. Oh ! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile ! Le sang monte quelquefois à la tête, quand on s'applique à tirer du néant une dernière comète, avec une nouvelle race d'esprits. L'intelligence, trop remuée de fond en comble, se retire comme un vaincu, et peut tomber, une fois dans la vie, dans les égarements dont vous avez été témoins !

Chant III.

PLAN DÉTAILLÉ D'UN COMMENTAIRE

INTRODUCTION

Si Dieu a créé l'homme à son image, l'homme, en revanche, s'est souvent cru autorisé à lui prêter ses propres traits. Renchérissant encore sur les passions des divinités homériques, La Fontaine, dans son épopée de Maldoror, a prêté au Créateur les vices les plus honteux de ses créatures.

Ainsi, dans le chant III, il fait défiler les animaux devant un Dieu fainéant, vautre dans l'ivresse et dans l'ordure, un Dieu mendiant même qui finit par demander grâce et charité à l'homme.

A quelle intention correspondent cette parodie de l'épopée, cette présentation paradoxale et ces apparences de charité chez l'écrivain le plus cruel de notre littérature ?

1 LA DÉGRADATION DU STYLE NOBLE

1. Les procédés du style épique.

1. L'apologue, qui tourne à la scatologie.
2. L'allégorie, si composite dans l'allégorie de l'abrutissement (gros de porc + ailes + yeux amoureux) qu'elle semble ridiculiser à jamais le procédé lui-même.
3. Les comparaisons et métaphores (en particulier celle du vaisseau dont le grossissement peut être poussé à l'absurde : « la lèvre pendait comme un câble somnifère »).

2. Les procédés chers au romantisme.

1. La description en style trop exquis de la journée de printemps, avec un sourire d'ironie à l'égard de la preuve de l'existence de Dieu par les merveilles de la nature.
2. L'orientalisme (le derviche).
3. L'invocation à l'humanité tout entière (substitution à la charité romantique de la haine ducassienne).

3. Le style ordurier.

1. L'évocation vulgaire de l'ivresse (brusque rupture de ton).
2. Le morpion ne fait partie ni de la faune de la Fontaine ni du bestiaire hugolien.
3. « Les bras pendants comme les deux testicules du poitrinaire ».

2 LE GOÛT DE L'« A REBOURS »

1. La bonté des méchants et la méchanceté des bons.

1. Les animaux considérés traditionnellement comme bons se montrent féroces (l'âne de La Fontaine, le crapaud de Hugo et le hérisson de Giraudoux).
2. Le lion, au contraire, qui passe pour le plus cruel des animaux, a un mouvement de charité à l'égard du Créateur, peut-être parce qu'il trouve son semblable en ce Dieu cruel.

2. La faiblesse du Tout-Puissant.

Opposition entre l'appellation pompeuse (« Dieu souverain ») et sa faiblesse réelle (« cette grande existence... n'ayant pas conservé assez de force pour se tenir droite »). Cf. la déconfiture du rhinocéros à la fin du chant VI.

3. La mendicité du dispensateur de toutes grâces.

Alors que « la nature entière » lui appartient, le Dieu-derviche demande l'aumône à un mendiant... pour manger.

3 LE TON DE BON APÔTRE

1. Le souci des bienséances.

« Je dois respecter les hommes », alors que Lautréamont n'hésite guère devant le détail scatologique ou obscène.

2. La feinte réprobation.

« Malheur à l'homme... ô humains, vous êtes les enfants terribles », que dément la complaisance dans la description de l'injure faite à Dieu par l'homme.

3. L'avocat... de Dieu.

Le plaidoyer final n'a évidemment aucune consistance : l'avocat plaide la fatigue alors que Dieu nous a été présenté comme un paresseux lymphatique de nature et imbibé d'alcool.

On retrouve la même caractéristique à la fin du chant III. Lautréamont jure de ne jamais révéler le secret dont il a été témoin alors qu'il vient de le révéler dans les pages précédentes.

CONCLUSION

La dégradation du style noble par l'excès même de la pompe, l'inversion des rôles et des attributs, le plaidoyer perfide sont autant de formes détournées d'une agressivité qui fait patte de velours pour mieux sortir ses griffes.

L'intention est claire : attaquer Dieu par sa création elle-même, « crevasse béante » qu'il faut lui faire contempler pour son châtiment (cf. le prologue du chant III). En effet, le principal reproche que Lautréamont adresse à Dieu, c'est d'avoir créé un monde qui, déréglé, ne peut être que le résultat du dérèglement de son auteur. Le bateau ivre de l'univers a été lancé dans l'espace et dans le temps par un Dieu ivre lui-même.

Selon Albert Camus, dans L'Homme révolté, les mouvements de pitié de Maldoror seraient autant de façons de se préserver lui-même de la destruction. On serait donc tenté de dire, ici, qu'en prenant la défense d'un Dieu désordonné, Lautréamont défend le créateur d'une œuvre anarchoïque, la sienne. En réalité, il n'en est rien : l'agressivité reste consciente, totale, certaine de son but malgré l'apparente incertitude de sa démarche, soucieuse peut-être de détruire jusqu'au mouvement qui la porte.

« Rien de plus affreux que le langage poétisé, que des mots trop jolis gracieusement liés à d'autres perles. La poésie véritable s'accommoderait de nudités crues, de planches qui ne sont pas de salut, de larmes qui ne sont pas irisées. »

André BRETON.

Les Illuminations

L'AUTEUR

A 15 ans, en seconde, Rimbaud compose ses premiers vers français. Les années 1869-1872 verront naître toutes ses « poésies ». Il mène alors une vie dominée par les voyages, les accords ou conflits avec Verlaine. Vie de bohème, longues marches, pauvreté. C'est en 1872 que l'enfant-poète commence à rédiger ses **Illuminations**. Il publie en 1874 **Une saison en enfer** et, peu après, renonce à la littérature. Sa carrière poétique avait duré cinq ans.

L'ŒUVRE

Cette série de cinquante poèmes ne fut publiée qu'en 1895 ; trente-sept d'entre eux avaient cependant paru en 1886 dans la revue **La Vogue**, où Claudel les lut et reçut un choc spirituel qui oriente toute son œuvre. Le titre paraît avoir le double sens de rencontre mystique et d'enluminure (sens du mot anglais **illumination**). (Œuvre où la vie colorée surabonde, où chaque poème « donne des lueurs d'un autre monde » (Valéry), où étincelle une « prose de diamant » (Verlaine).

LE POÈME

C'est l'un des plus célèbres et des plus accessibles du recueil. Un des plus caractéristiques aussi de cette fraîcheur, de cette jeunesse du monde des **Illuminations**. La date de sa composition est inconnue : suggérons 1872, alors que « l'enfant » d'« Aube » n'aurait pas 18 ans.

BIBLIOGRAPHIE

- RIMBAUD. — Œuvres, Éd. S. Bernard (Garnier, 1960).
Y. BONNEFOY. — Rimbaud par lui-même, Seuil, 1961.
P. BRUNEL. — Rimbaud ou l'éclatant désastre, Champvallon, 1978.
J.-P. GIUSTO. — Rimbaud créateur, P.U.F., 1980.
A. GUYAUX. — Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud, Neuchâtel. La Baconnière, 1985.

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. A la grand-ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Qui vraiment a vécu les minutes de l'aube, n'ignore pas l'état de poésie. André Breton et ses amis montaient à Montmartre pour contempler ce spectacle royal. Colette l'a décrit en d'émouvantes pages. Mais le plus grand poète de l'aurore n'est-il pas Rimbaud, qui écrivait à un ami en juin 1872 : « Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, première du matin » ? Amoureux, comme Rousseau, des nuits à la belle étoile (« Ma bohème »), l'enfant-poète a souvent exulté à la naissance de la lumière.

On pourrait croire qu'« Aube » n'est qu'un magnifique exemple de cette poésie descriptive dont Chateaubriand déplorait tant l'absence chez les Anciens et dont il voulut enrichir la littérature moderne. Assurément le poème de Rimbaud est un peu cela. Mais on se tromperait gravement si l'on ne sentait pas sous la description déjà si originale, l'attitude essentielle de l'âme rimbalienne, sa hantise du surgissement, du « dégagement », son fol appel lancé à l'Absolu.

1 L'ÉTREINTE DE L'AUBE

Poète de l'aube, Rimbaud suggère avec bonheur le passage de l'immobilité au frémissement imperceptible de la vie : « Rien ne bougeait... L'eau était morte ». Une image militaire lui sert à exprimer la résistance de la nuit à l'invasion du jour : « Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois », première note d'une imagination de la conquête. Le rythme, d'abord lent, lui aussi s'anime (verset 2). Les sonorités, d'abord mates (avec les rimes intérieures : « J'ai embrassé l'aube d'été » et les vocables comme « morte », « ombres »), s'éclairent comme le paysage : « réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent » (quel magnifique « accord » musical !), « et les ailes se levèrent sans bruit » (où les allitérations en l et le passé simple, si cher à Rimbaud pour son éclat, rendent la phrase si légère). De vieilles images : « front » des palais, « haleines » de la brise, ce que Rimbaud appelait « la vieillesse poétique » sont ici transfigurées par le mystère qui les enveloppe ; le poète voit la lisière des bois dans la grisaille du petit jour et elle lui apparaît dans sa compacité marmoréenne (palais). « Haleine » est rajeuni par les deux adjectifs si denses qui l'accompagnent.

1. L'animisme.

Soldat lui aussi, l'enfant s'élance en conquérant. « La première entreprise », dans ce sentier où le spectacle des camps d'ombres envahis de taches lumineuses (« frais et blêmes éclats » ; « flaques de petits oiseaux », dira Claudel) remplit son cœur de force invincible, est l'apparition d'une fleur hors de la nuit. Comme dans les contes, sa simple beauté, pour l'âme du poète, se fait murmure et confiance : Hugo déjà écoutait les étoiles (« Stella »), comme Nerval, Supervielle et Rimbaud lui-même (« Ma bohème »). Toute la nature est animée : les « ailes » sombres de la nuit se sont levées, laissant venir le jour ; la rosée a fixé sur l'enfant ses yeux de perle ; la fleur dit qui elle est ; la chute d'eau s'amuse.

2. Les couleurs.

Alors que bien souvent les **Illuminations** offrent des symphonies multicolores, « Aube » étend seulement sa blancheur d'argent : reflets de pierreries, « blêmes éclats », « cime argentée », « wasserfall blond ». Le choix de ce mot allemand, au lieu de « chute d'eau », n'a d'autre raison que sa beauté musicale, les correspondances sonores qu'il permet d'établir (« wasserfall... s'échevela ») et, après la luminosité fraîche des « i », le règne éclatant du « a ». Un rayon du soleil vient de faire exister pour l'œil la chevelure liquide, jusqu'à présent ensevelie.

3. Le reflet divin.

Trait de lumière pour le regard, mais aussi pour le cœur, qui soudain sait. Réalité supra-terrestre, cette enivrante lumière est déesse, comme l'avait perçu le vieil Homère, qui allait répétant :

« L'Aurore aux doigts de rose ouvre les portes de l'Orient. »

Déesse, et donc femme, qu'un mortel peut atteindre. L'enfant l'avait crié dès le début : « J'ai embrassé l'aube d'été », prélude qui exprime en réalité un souvenir,

et qui annonce une expérience indicible dont le poème inventorie ensuite le déroulement. C'est la conquête de cette Femme de cristal qui anime tout le poème.

4. L'étreinte amoureuse.

La poursuite amoureuse est clairement évoquée. Femme étincelante, revêtue par la nuit de sombres vêtements, que le chasseur ivre d'un désir fou poursuit (« Je la chassais ») et qu'il dépouille peu à peu de ses voiles de ténèbres, révélant de plus en plus la rayonnante beauté de ce corps nu. Enfin, un rai de lumière, jaillissant des derniers replis d'ombre (« ses voiles amassés »), a frappé l'âme de l'enfant, qui a vibré comme un métal : c'est la rencontre indicible, l'étreinte prodigieuse (« immense corps »), mais fugitive (« un peu »). Elle a suffi cependant à le faire succomber d'un bonheur qu'il ne peut comparer qu'à l'ivresse de l'amour physique, qui remplit le silence après le verset : « L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois » (les allitérations en b évoquent cet assoupissement).

Après une si prodigieuse expérience viennent le sommeil (amoureux) et le réveil, en un bref octosyllabe qui rappelle le prélude, lui aussi octosyllabique. C'est un pudique refus de raconter cette étreinte ineffable et un renvoi au simple cri vainqueur : « J'ai embrassé l'aube d'été. »

C'est le pressentiment de cette étreinte possible qui conduisait la marche de l'enfant depuis les premiers frémissements qui coururent à la surface du silence.

2 LE « DÉGAGEMENT » RIMBALDIEN

Tout l'être de Rimbaud tend à se dégager des impressions banales et du règne lassant du quotidien, du bric-à-brac du moi usé, pour laisser danser cette partie bondissante de l'âme, le « Je ». « Je est un autre », disait-il. Danse sauvage, effrénée, dionysiaque (qui fait songer à Nietzsche)!

1. L'aube libératrice.

Or il est un moment unique, où ce vieux moi est sans force, c'est l'aube, heure du commencement indicible, où se produit « une brusque giclée d'existence » (J.-P. Richard). Chaque aube recrée notre être et lui fait retrouver un moment « la vraie vie », qui étourdit comme un vin trop fort. Le monde ancien craque, les anciens parapets (« Bateau ivre ») s'estompent, et c'est la nouveauté de l'univers. Les trottoirs luisants de rosée deviennent « quais de marbre » pour ce regard délivré qui pouvait voir « une mosquée à la place d'une usine... », des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac (« Une saison en enfer »).

2. Richesses et dénuement.

Cette « vraie vie » que Rimbaud comparait dans « Bateau ivre » à l'essor soudain d'un « million d'oiseaux d'or », inonde ici le cœur de fabuleuses richesses : « palais », « pierreries » de la rosée, argent de la cime, « quais de marbre », « dômes » de la grand-ville, devenue une Venise, une Byzance de tableau. En présence de

cette irruption milliardaire, l'« enfant », « petit Poucet rêveur » (« **Ma bohème** »), sent sa pauvreté, son dénuement dans le cosmos, et le voici « courant comme un mendiant sur les quais de marbre », lui qui ne sentira qu'« un peu » cette rencontre de l'Aurore.

3. La royauté.

Mais en même temps, ce « mendiant », parce qu'il est comblé de ces richesses, se sent le roi du monde. De là vient sa fierté, et le triomphe de ses « Je » : « J'ai marché... Je ris au Wasserfall... Je levai un à un ses voiles... Je l'ai dénoncée... Courant, je la chassais ». Hommes et bêtes dorment, le silence couvre la terre, les ombres pâlisent, la ville est déserte. L'enfant-poète marche, conscient de sa vie sans limites, de sa grandeur, seul être au monde à jouir de cette profusion de beauté. D'où l'impression d'une marche dansante et joyeuse, grâce aux rythmes du verset 5 : phrases brèves d'abord (dont une sans verbe, traduisant la montée de l'exaltation), puis la grande phrase, pour les péripéties de la poursuite.

4. Orphée.

Ce sentiment de royauté conduit Rimbaud à retrouver spontanément le vieux rêve mythologique du pouvoir d'Orphée, ce musicien qui envoûtait la nature aux accents de sa lyre. L'enfant-Orphée, magicien, commande au monde : « J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes... Alors je levai un à un ses voiles. Dans l'allée en agitant les bras ».

Extraordinaire poète-enfant, qui n'a pas fini de fasciner par sa puissance jaillissante, par cette force du bond vers la beauté neuve, par cette ivresse de la danse et ce refus des esclavages !

CONCLUSION

Cette illumination est bien une expérience quasi-mystique, et n'a rien d'une « enluminure ». La déesse s'est laissée étreindre une seconde, et le poète a retrouvé pour parler de cette union les images érotiques des grands mystiques, leur sentiment de royauté et de dénuement tout ensemble. Mais pas plus que les plus grands d'entre eux il n'a renoncé à la recherche exigeante d'une forme qui enrobe de beauté suggestive ce moment lumineux. Pourtant Rimbaud demeure autre : par le cadre cosmique où se prépare son essor, et surtout par ce que ces versets recèlent de fraîcheur d'adolescence. Ceci aussi, comme l'ivresse de la danse, n'appartient qu'à lui : l'union d'une maîtrise poétique inouïe et d'une jeunesse inégalée.

« Quand on a mission d'éveiller, on commence par faire sa toilette dans la rivière. Le premier enchantement comme le premier sursissement sont pour soi. »

René CHAR, Les Matinaux.

L'Assommoir

L'AUTEUR

Zola a 37 ans quand le succès lui vient enfin avec la publication de **L'Assommoir** (1877). Séduit par les idées de Taine et du docteur Lucas (**Traité de l'hérédité**, 1850), il est persuadé que l'être humain s'explique entièrement par les influences conjuguées de l'hérédité et du milieu. Il avait tracé dès 1868 le plan d'une œuvre cyclique, **Les Rougon-Macquart**, « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », dont les 20 volumes paraîtront de 1871 à 1893.

LE ROMAN

C'est le septième du cycle. L'action se déroule entre 1851 et 1869, dans le quartier Rochecouart-La Chapelle. Gervaise Macquart, originaire de Plassans, en Provence, vit en ménage avec l'ouvrier Auguste Lantier. Agée de 22 ans, elle a deux enfants : Claude (8 ans) et Etienne (4 ans), le futur héros de **Germinal** (1885). Abandonnée par Lantier, elle épousera Coupeau, dont elle aura une fille, Nana. Après des débuts heureux, le couple va lentement sombrer : une chute de Coupeau, un certain laisser-aller de Gervaise, mais surtout leur hérédité alcoolique et leur entourage vont conduire ces êtres à la déchéance. Coupeau mourra de délirium à 44 ans, et Gervaise de misère à 41 ans. C'est l'œuvre impitoyable de cette fatalité des faubourgs que Zola suit dans le roman.

L'EXTRAIT

Il se situe au début du chapitre deux. Gervaise vient d'être abandonnée par Lantier ; un ouvrier travailleur, Coupeau, s'intéresse visiblement à elle.

BIBLIOGRAPHIE

- ZOLA. — **L'Assommoir**, dans **Les Rougon-Macquart**, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, ou dans la collection de poche Garnier-Flammarion.
C. BECKER. — **L'Assommoir**, Zola, Hatier, 1972.
A. DEZALAY. — **Lectures de Zola**, Colin, 1973.
L'Opéra des Rougon-Macquart, Klincksieck, 1983.

Vers onze heures et demie, un jour de beau soleil, Gervaise et Coupeau, l'ouvrier zingueur, mangeaient ensemble une prune, à l'Assommoir du père Colombe. Coupeau, qui fumait une cigarette sur le trottoir, l'avait forcée à entrer comme elle traversait la rue, revenant de porter du linge ; et son grand panier carré de blanchisseuse était par terre, près d'elle, derrière la petite table de zinc...

« Oh ! c'est vilain de boire ! » dit-elle à demi-voix. Et elle raconta qu'autrefois, avec sa mère, elle buvait de l'anisette, à Plassans. Mais elle avait failli en mourir un jour, et ça l'avait dégoûtée ; elle ne pouvait plus voir les liqueurs : « Tenez, ajouta-t-elle en montrant son verre, j'ai mangé ma prune ; seulement, je laisserai la sauce, parce que ça me ferait du mal ».

Coupeau, lui aussi, ne comprenait pas qu'on pût avaler de pleins verres d'eau-de-vie. Une prune par-ci par-là, ça n'était pas mauvais. Quant au vitriol, à l'absinthe et aux autres cochonneries, bonsoir ! il n'en fallait pas. Les camarades avaient beau le blaguer, il restait à la porte, lorsque ces cheulards-là entraient à la mine à poivre. Le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribotte, de la gouttière du n° 25 ; et ce souvenir, dans la famille, les rendait tous sages. Lui, lorsqu'il passait rue Coquenard et qu'il voyait la place, il aurait plutôt bu de l'eau du ruisseau que d'avalier un canon gratis chez le marchand de vin. Il conclut par cette phrase : « Dans notre métier, il faut des jambes solides ».

Gervaise avait repris son panier. Elle ne se levait pourtant pas, le tenait sur ses genoux, les regards perdus, rêvant, comme si les paroles du jeune ouvrier éveillaient en elle des pensées lointaines d'existence. Et elle dit encore, lentement, sans transition apparente : « Mon Dieu ! je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah ! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage ; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout ».

Elle cherchait, interrogeait ses désirs, ne trouvait plus rien de sérieux qui la tentât. Cependant, elle reprit, après avoir hésité : « Oui, on peut à la fin avoir le désir de mourir dans son lit... Moi, après avoir bien trimé toute ma vie, je mourrais volontiers dans mon lit, chez moi ».

Et elle se leva. Coupeau, qui approuvait vivement ses souhaits, était déjà debout, s'inquiétant de l'heure. Mais ils ne sortirent pas

tout de suite ; elle eut la curiosité d'aller regarder, au fond, derrière la barrière en chêne, le grand alambic de cuivre rouge, qui fonctionnait sous le vitrage clair de la petite cour ; et le zingueur, qui l'avait suivie, lui expliqua comment ça marchait, indiquant du doigt les différentes pièces de l'appareil, montrant l'énorme cornue d'où tombait un filet limpide d'alcool. L'alambic, avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardait une mine sombre ; pas une fumée ne s'échappait ; à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain ; c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour, par un travailleur morne, puissant et muet. Cependant, Mes-Bottes, accompagné de ses deux camarades, était venu s'accouder sur la barrière, en attendant qu'un coin du comptoir fût libre. Il avait un rire de poulie mal graissée, hochant la tête, les yeux attendris, fixés sur la machine à souler. Tonnerre de Dieu ! elle était bien gentille ! Il y avait, dans ce gros bedon de cuivre, de quoi se tenir le gosier au frais pendant huit jours. Lui, aurait voulu qu'on lui soudât le bout du serpent entre les dents, pour sentir le vitriol encore chaud l'emplir, lui descendre jusqu'aux talons, toujours, toujours, comme un petit ruisseau. Dame ! il ne se serait plus dérangé, ça aurait joliment remplacé les dés à coudre de ce roussin de père Colombe ! Et les camarades ricanaient, disaient que cet animal de Mes-Bottes avait un fichu grelot, tout de même. L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris.

Chapitre II (extrait).

PLAN DÉTAILLÉ D'UN COMMENTAIRE

INTRODUCTION

La classe ouvrière n'est entrée que tardivement dans la littérature. Balzac l'avait oubliée ! Aussi comprend-on la fierté de Zola, qui écrit, en 1877, dans la préface de l'Assommoir : « J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière... C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et ait l'odeur du peuple ». Mais comme tous les grands romanciers du XIX^e siècle, Zola noue fortement son intrigue et consacre ses premières pages à la situation de départ de ses personnages ; ensuite seulement se déclenche un processus d'évolution, qu'expliqueront certaines remarques négligemment jetées au cours de la présentation.

Le second chapitre du roman nous fait assister à la rencontre d'une jeune blanchisseuse, Gervaise Macquart, abandonnée récemment par son amant, seule avec deux enfants, et l'ouvrier Coupeau, sympathique et travailleur. Le passage va nous permettre d'étudier l'art de la présentation chez Zola ; mais il saisit aussi par l'utilisation massive de la langue populaire. Pourtant, sa plus sûre richesse est peut-être ailleurs : si Zola demeure grand, ne le doit-il pas avant tout à sa prodigieuse puissance d'animation des objets ?

1 LA PRÉSENTATION DES DEUX HÉROS

1. « Un jour de beau soleil ».

Entracte dans la tragédie de la misère (même répit dans **Les nuits de Cabiria**, de Fellini).

Il semble qu'on s'embarque pour le bonheur... De même, c'est par un beau soir d'été, alors que chante une musique lointaine, que Gervaise acceptera d'épouser Coupeau : ces êtres sont d'autant plus vulnérables à la douceur qu'elle est rare dans leur vie.

2. Deux jeunes gens sérieux et sympathiques.

Coupeau, zingueur ; Gervaise, ouvrière-blanchisseuse. Notez l'importance du panier, symbole de travail et de propreté : il réapparaîtra souvent dans le roman et, dans un film, pourrait s'opposer à l'alambic. Pour Gervaise, malpropreté, fainéantise et alcoolisme vont de pair (cf. son rêve « un trou un peu propre pour dormir »). Remarquez la psychologie très fruste des personnages.

3. Le rêve de Gervaise.

Idéal très humble de femme cassée par la vie : « Si c'était possible ». Dans beaucoup de romans de Zola, la femme est cet être malheureux, asservi, souffrant, dont la sensibilité ne peut s'épanouir (cf. **Germinal**). Deux pierres d'attente dans ce rêve : « Avoir un trou un peu propre » (elle mourra dans la saleté), « Ne pas être battue » (Coupeau la battra).

4. La menace de l'hérédité.

Zola évoque, comme négligemment, l'ascendance alcoolique des deux jeunes gens. Et ce sont deux nouvelles pierres d'attente : Coupeau tombera comme son père. Gervaise se remettra à l'anisette, et ce sera le début de la déchéance.

5. La menace du milieu.

Tous boivent, et sur eux règne le prestigieux Mes-Bottes. Coupeau est une exception.

6. Quelques traits suggestifs sur la vie ouvrière.

Sous le second Empire : pauvreté, insécurité, alcoolisme et ses suites.

2 LA LANGUE DU PEUPLE

1. L'argot.

Zola utilisait un **Dictionnaire de la langue verte** et enquêtait sur place. Ici domine l'argot de l'alcool : la sauce, le vitriol, cheulards (ivrognes), mine à poivre (cf. se poivrer, poivrot). Mais aussi « roussin », indicateur de police (la rousse), « un fichu gelot »...

2. La langue familière.

Ribotte, trimer, un canon, écrabouillé.

3. Les jurons.

Tonnerre de Dieu.

4. Les surnoms.

Mes-Bottes ; Coupeau, qui ne boit pas, est surnommé Cadet-Cassis, etc...

5. Le style indirect.

(Qui apparaît deux fois) : Zola enchâsse dans son récit des fragments de dialogue pris sur le vif. La verdeur de sa langue est plus sensible dans ces passages que dans les dialogues au style direct.

6. Les images.

Dans les mots d'argot surtout. Mais aussi : « Il avait un rire de poulie mal graissée ».

7. L'esprit populaire.

Souvenir d'une chanson à boire, **Chevaliers de la table ronde** ; d'où l'allusion au serpent soudé entre les dents.

3 LE MONSTRE-ALAMBIC

La visite à l'alambic est présentée par Zola comme un hasard, comme insignifiante (alors qu'elle est lourde de sens) : « Ils ne sortirent pas tout de suite... Elle eut la curiosité... ».

1. Un être énorme.

« grand alambic », « l'énorme cornue », « gros bedon de cuivre », « enroulements sans fin ». Il fait plus grand que nature, caractéristique des êtres de l'épopée.

2. Un reptile menaçant.

« ses enroulements sans fin de tuyaux », « le serpent ».

3. Un travailleur muet

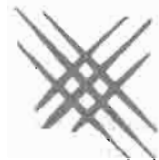
qui trame de sourdes machinations dans l'ombre et attend ses victimes. « Il gardait une mine sombre », « sans une gaieté ». Sa respiration : « un souffle intérieur », « un ronflement souterrain ». Ce « travailleur morne, puissant et muet » transpire à la tâche « sa sueur d'alcool ».

4. Le rythme.

« L'alambic, /sourdement, / sans une flamme, / sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres... », etc... avec ensuite un élargissement épique la « machine à souler » va noyer la nouvelle Sodome (le Paris de Lautrec...) sous un déluge d'alcool et non plus de feu.

CONCLUSION

Cette page n'offre pas seulement un remarquable exemple de la technique de la présentation chez Zola, elle est caractéristique du naturalisme du romancier : par la peinture des basses classes, avec leur vie, leur langage, leurs passés rêvés, et par la trace des théories sur l'influence de l'hérédité et du milieu. Zola s'est précipité sur le positivisme biologique comme plus tard une partie du cinéma américain sur la psychanalyse. Il est douteux que sa survie vienne de cet aspect « scientifique » de son œuvre. Ne la doit-il pas plutôt à sa puissance épique, dont il nous donne ici un aperçu, avec cette extraordinaire évocation de l'alambic ? Propre à l'épopée aussi cette psychologie si fruste de personnages qui ne pèseront pas lourd en face du monstre ! Le grand Zola est le peintre des foules et des géants (l'alambic ici, la locomotive dans *La Bête humaine*, les halles dans *Le Ventre de Paris*, les grands magasins dans *Au Bonheur des dames*, la mine dans *Germinal*...).



« Le style est un mot de convention. Je pense que la poésie est un borborygme. »

CHAMPFLEURY.

Alcools

L'AUTEUR

Quand il fait paraître *Alcools*, Guillaume Apollinaire a 33 ans. En 1902, pendant un préceptorat en Allemagne, il a connu un premier échec sentimental auprès de la jeune Annie Playden. Devenu en 1904 l'ami de Picasso, Vlaminck, Derain, il se passionne pour la nouvelle peinture. En mai 1907, grâce à Picasso il rencontre Marie Laurencin : c'est le début d'une liaison qui durera plusieurs années.

L'ŒUVRE

Elle reflète la poésie d'Apollinaire de 1898 à 1912. Les pièces sont très diverses : les unes inspirées par le séjour allemand (« Rhénanes ») et le souvenir d'Annie Playden (« Annie », « La chanson du Mal-Aimé », « l'Emigrant de Landor Road »), d'autres rappelant son séjour en prison de 1911 (« A la Santé »); certaines traduisant sa fantaisie, d'autres sa mélancolie... Le premier, Apollinaire a généralisé dans ce recueil l'absence de ponctuation : « Le rythme et la coupe des vers, voilà la véritable ponctuation ». L'ordre des pièces semble n'obéir le plus souvent qu'à un souci de variété.

LE POÈME

Apollinaire le publie en février 1912, dans la revue *Les Soirées de Paris*, alors que s'achèvent ses amours avec Marie Laurencin, avec laquelle il vivait à Auteuil. Cette chanson triste a été placée entre deux poèmes urbains, « Zone » et « La Chanson du Mal-Aimé ». Elle est tournée vers le passé, après l'évocation du présent et de l'avenir dans « Zone ».

BIBLIOGRAPHIE

Alcools, dans les Œuvres d'Apollinaire, Éd. de la Pléiade ou dans la coll. « Poésie » de Gallimard.
Michel DÉCAUDIN, Le dossier d'« Alcools », Droz, 1971.
Marie-Jeanne DURY, Guillaume Apollinaire. *Alcools*, S.E.D.E.S., 1978.

LE PONT MIRABEAU

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

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

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

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

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

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

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

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

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

Hanté par le désir de domaines nouveaux pour la poésie, ami des peintres d'avant-garde, de Marinetti qui deviendra l'auteur du **Manifeste futuriste**, Apollinaire apparaît comme l'homme de toutes les nouveautés. Pourtant, une parenté secrète existe entre ce novateur tapageur et les plus anciens lyriques de notre littérature. Dans *Alcools*, il a souvent chanté le mal d'aimer, la mélancolie de l'absence. Mais aucun de ces poèmes d'intimité n'est plus célèbre que « Le Pont Mirabeau », qu'il composa en 1912, alors que s'achevait sa liaison avec Marie Laurencin.

Si les grands poètes sont ceux qui rajeunissent les lieux communs, Apollinaire ne se révèle-t-il pas l'un d'entre eux dans cette chanson où le temps et l'amour perdus, le flux de l'eau font face à une silencieuse permanence ?

1 UN POÈME DU TEMPS

1. Le grand thème de la fuite du temps.

C'est bien un sentiment éternel que le poète triste évoque dans cette courte élégie. Il y reprend à son compte l'antique et jeune mélancolie de l'homme affronté au mystère du Temps : flux de tout et surtout de l'amour (v. 1-2, grâce à l'ambiguïté que crée dans le sens la typographie, v. 13-14), mélancolie du souvenir (v. 3-4), fuite des jours (refrain), angoisse du « *Nevermore*, Jamais plus » (v. 19-21).

2. Le souvenir des poètes.

Saisi par ce sentiment, Apollinaire se rappelle le chant de ceux qui, comme lui, ont aimé. C'est à une chanson de toile du moyen âge qu'il a emprunté la structure de son poème (même dessin rythmique, même position des rimes, même mouvement du refrain) :

« Vente l'ore et li rain crollent
Qui s'entraiment soef dorment » (1).

De là les archaïsmes qui confèrent un charme ancien à cette chanson : « qu'il m'en souvienn » (v. 3), « Vienne la nuit » (v. 5), « Ni [le] temps passé ni les amours » [ne] reviennent » (20-21). Mais il s'est souvenu aussi de celui qui avait écrit à une pastourelle de Bourgueil : « Aimez-moi donc, Marie », de Ronsard. Abandonné de Marie Laurencin, Apollinaire s'est senti tout proche du grand poète qui unit si souvent la nature, la femme et le thème du temps :

« Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame ;
Las ! le temps, non, mais nous nous en allons »

(1) « Souffle la brise et s'agitent les branches
Ceux qui s'aiment doucement dorment. »

Aussi n'est-ce peut-être pas un hasard, si l'on retrouve la même reprise lancinante ici :

« L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va... ».

Mais c'est en même temps une amère constatation personnelle d'Apollinaire qui poursuit plus fortement « Passent les semaines... » (v. 19).

3. Le mouvement d'ensemble.

Cette importance du temps apparaît aussi dès que l'on cherche à percevoir le mouvement qui anime le poème. Après les souvenirs d'un passé heureux (1^{er} couplet) s'impose un présent morne (2^e couplet), dont la tristesse étendue à la vie entière demeure habitée par un rai de lumière (3^e couplet). La fin constitue un refus de cette complaisance nostalgique (rien de commun, ici, entre Apollinaire et Proust !), mais nous laisse dans l'incertitude sur ce que le poète fera désormais de sa vie. Avec un très grand art, le refrain a été choisi vague, de telle sorte que chaque couplet le colore de sa teinte propre : c'est un vitrail aux couleurs changeantes selon la lumière qui l'investit : douce mélancolie, abandon amer, combat intérieur, fermé.

4. La ritournelle.

Le retour incessant des heures et des jours est évoqué dans ce refrain. Le fleuve du temps déroule une surface de tourbillons ; la vie se répète, avec ses peines et ses joies, les crises (Apollinaire était dur à vivre) :

« La joie venait toujours après la peine. » (v. 4).

Le retour cyclique est au cœur du poème : réapparition des refrains, reprise du même vers pour ouvrir le premier couplet et clore le dernier (v. 1 et 22). L'alternance du décasyllabe et du vers de quatre syllabes, dans les couplets, fait songer à la complainte de quelque orgue de Barbarie, complainte populaire sur la tristesse des amours perdues, où « amour » entraîne « toujours » (v. 2 et 4). Mais ici le rapport des deux termes s'est fait cruel et le poète, un peu plus loin, par un trait d'humour, prendra un discret recul par rapport aux illusions d'éternité des liens humains (v. 10).

Temps et amour s'écoulent comme une musique triste.

2 UN POÈME DE L'EAU

Ils glissent aussi comme le fleuve.

1. L'absence de décor.

Apollinaire, en vrai poète, a évité le piège de la « poésie » descriptive : pas de décor ici (il n'y a qu'un pont sur de l'eau), mais une atmosphère. C'est le poème du flux de la Seine ; Apollinaire semble un des premiers artistes qui aient osé célébrer poétiquement la Seine en plein Paris, contre toute la tradition impressionniste (Monet, *La Seine à Giverny*, etc...).

2. La suggestion de la fluidité lente.

Et la réussite d'Apollinaire n'est pas moindre que celle des grands peintres de la fin du siècle précédent. Il a réussi à suggérer « l'onde si lasse » : par la douceur des sonorités (surtout dans le refrain) ; par l'emploi exclusif de rimes féminines (tristes, fluides, sans rien qui pose) ; par le refus de rimes riches qui claironneraient, rompant la continuité du flux poétique ; par la suppression de la ponctuation ; par l'emploi du mètre impair « vague et... soluble dans l'air » (Verlaine, « Art Poétique ») dans le refrain (sept syllabes), et par celui du décasyllabe, plus léger que l'alexandrin, dans les couplets ; par un emploi fréquent de la liquide l (v. 1, 3, 5, 7, 10, 11, 15-17, 22-23).

3. L'eau et la rêverie.

Or la présence d'une eau lente induit l'âme à une rêverie mélancolique, où très souvent la présence de la femme et celle de la mort ne peuvent se disjoindre (qu'on songe aux fleuves des enfers, dans la mythologie, au thème d'Ophélie, aux lourdes eaux des *Histoires* de Poe). Le fleuve entraîne Apollinaire vers le regret de son amour perdu, et la rêverie est d'autant plus sombre qu'il s'agit d'une eau mêlée de nuit ; c'est l'heure du crépuscule, semble-t-il : impression crépusculaire qui se propose à nous moins peut-être à cause du refrain (« Vienne la nuit ») qu'à cause de cette tristesse même et de ce ton de confiance, si rare dans la lumière et si fréquent à la tombée du jour. Le poète eût été envahi de pensées de plus en plus funèbres, s'il n'eût écouté que les séductions du fleuve-sirène. Mais au-dessus de ces eaux règne un monument de solidité, le pont.

3 UN POÈME DE LA PERMANENCE

Au fleuve fuyant, le pont oppose sa fixité pesante et le poète fasciné par les eaux leur échappera finalement.

1. Le pont.

C'était un pont métallique, qu'Apollinaire traversait constamment pour se rendre d'Auteuil à Montparnasse ou au Quartier Latin. C'était une nouveauté que d'écrire un poème sur un pareil objet, à l'époque ; nous retrouvons bien là le poète de « Zone », soucieux de faire entrer en poésie le monde moderne :

« Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ».

Le vocable impose à lui seul, avec sa labiale pesante et sa résonance compacte, la réalité de sa masse inamovible. Aussi se trouve-t-il répété dans trois des quatre couplets : « Sous le pont » (v. 1, v. 23 et, avec une disposition typographique qui pose encore plus les piles du pont, aux v. 8-9). Le pont renversé que forment les bras des amants oppose, lui aussi, sa présence vide et fatiguée au flux trop lent des regards : quand les âmes ne sont plus des eaux jaillissantes, les corps demeurent là, lourds.

2. L'homme figé.

Maintenant le poète est seul. Il se fige comme une statue, car toute sa vie s'est retirée. Apollinaire lui-même, très robuste, ressentait vivement sa permanence, sa solidité physique. Il a réussi à nous faire éprouver sa présence découragée. Le refrain nous la rappelle sans cesse : au milieu du flux universel « je demeure ». Et c'est sur l'affirmation d'une permanence assez vide que s'achèvera ce poème, ouvert par l'évocation du pont (le titre et le premier vers).

3. L'Espérance.

Pourtant au cœur du découragement continue à vivre cette vertu théologale de l'Espérance (la majuscule a probablement ce sens religieux) que Péguy chantait à la même époque. Les sonorités du v. 16, la diérèse (vi-olente) traduisent l'aspect torturant de la lutte entre Espérance et abandon, un combat qui fait mal. Sans doute ce fantaisiste mélancolique et plein d'humour nous confie-t-il ici un secret de son âme ? Mais le dernier couplet, avec l'obstination de l'allitération en **p** traduit une fermeté absente du reste du poème et oriente vers un avenir de santé morale (six mois plus tard, Apollinaire écrira « Zone »).

CONCLUSION

Apollinaire a bien créé avec ce poème une élégie digne de notre ancienne tradition poétique (lyrique médiévale, Villon, Ronsard). Incomparablement plus simple et plus musical que les grandes œuvres romantiques dont il aurait pu s'inspirer (« Le lac », « Tristesse d'Olympio », « Souvenir »), « Le Pont Mirabeau » est une chanson, chanson du temps, chanson de l'eau ; en dépit de son humour furtif et de sa volonté de redressement, le poète qu'on imagine surtout fantaisiste et novateur, n'entendait-il pas couler au plus profond de son être (comme Laforgue) les lentes eaux de la mélancolie ?



« Nos peines ne sont que les sœurs blessées de nos joies. »
Charles MAURRAS, Le Chemin de Paradis.

A la recherche du temps perdu : La Prisonnière

L'AUTEUR

Lorsqu'il écrit **La Prisonnière**, l'un des derniers volumes d'**A la recherche du temps perdu**, Proust a 50 ans. Il ne vit plus que pour son œuvre et, pressentant la menace de la mort, il fournit depuis deux ans un travail prodigieux. Sa seule hantise est de ne pas achever sa cathédrale ou de la laisser imparfaite. Ayant entendu dire qu'on a l'esprit plus clair quand on est à jeun, il se prive de nourriture. Peu avant sa mort, il quitte une amie en lui disant : « Je ne veux plus recevoir mes amis. J'ai un travail pressé à finir. Oh ! oui, très pressé. »

L'ŒUVRE

Proust n'a écrit qu'une seule œuvre véritable, **A la recherche du temps perdu**, persuadé qu'un grand artiste n'a qu'une œuvre à produire. Ce monument recèle d'innombrables richesses ; l'un de ses grands thèmes est la réflexion du narrateur sur la création artistique. Il a imaginé des artistes idéaux : le peintre Elstir, le musicien Vinteuil, l'écrivain Bergotte (composé de traits d'Anatole France, de Bergson et de Barrès peut-être, et de rêves).

LA PAGE

Si les amours de Marcel et d'Albertine dominent dans **La Prisonnière**, nous ne perdons pourtant pas de vue les autres personnages : Charlus... et Bergotte qui lutte contre la maladie.

En juin 1921, Proust écrivait à J.-L. Vaudoyer : « Je ne me suis pas couché pour aller voir ce matin Vermeer et Ingres. Voulez-vous y conduire le mort que je suis et qui s'appuiera à votre bras ? ». Pendant la visite, il eut un malaise qu'il attribua à des pommes de terre mal digérées. C'est de cette expérience qu'il partit pour imaginer la mort de Bergotte.

BIBLIOGRAPHIE

- M. PROUST. — *A la recherche du temps perdu*, Paris. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1956, nouvelle éd. 1963.
- A. FAUGAUTIER. — « La mort de Bergotte » dans *L'Information littéraire*, nov.-déc. 1963, p. 219-224 (remarquable commentaire suivi, dont nous avons repris plusieurs notations).
- M. RAIMOND. — *Proust romancier*, S.E.D.E.S., 1984.
- J.-Y. TADIÉ. — *Proust et le roman*, Gallimard, coll. TEL. 1986.

Il mourut dans les circonstances suivantes. Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de la Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit, et entra à l'exposition.

Dès les premières marches qu'il eut à gravir il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. » Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second. « Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. »

Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu, et revenant à l'optimisme, se dit : « C'est une simple indigestion que m'ont

donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. » Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent la preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être, d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées — ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore — pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

A la recherche du temps perdu, c'est, entre bien d'autres richesses, la progressive découverte par le narrateur de sa vocation de créateur. Bien des personnages doivent leur relief à cette quête, en particulier les trois artistes idéaux : le musicien Vinteuil, le peintre Elstir et l'écrivain Bergotte. Proust a mis de ses rêves dans ces personnages, bien qu'il emprunte à des artistes de son temps certains de leurs traits. Quand meurt Bergotte, dans l'un des derniers volumes de l'œuvre, La Prisonnière, Proust nourrit son récit avant tout de lui-même. Comme il le fait souvent, l'écrivain dispose un canevas narratif sur lequel sa méditation brode avec liberté et profondeur. Ce canevas supporte ici très naturellement une série de remarques sur l'art et surtout une émouvante songerie sur l'immortalité.

1 LE CANEVAS NARRATIF

Toute cette page est fondamentalement un récit. Du « Il mourut » initial au « On l'enterra » de l'épilogue apparaît le temps de la narration, le passé simple. En cela Proust se rattache à la tradition romanesque de Madame de La Fayette, de Rousseau, de Balzac, de Flaubert, où la mort de certains personnages est longuement racontée.

1. La rapidité.

Mais il diffère de la plupart d'entre eux par la rapidité de son récit. La fameuse minutie proustienne n'apparaît pas, et c'est bien le signe que cette minutie n'est pas chez cet écrivain une manie, un travers dont il ne saurait se défaire, mais qu'elle ne développe ses implacables analyses que pour des raisons d'art. Aucun détail superflu ! Tout ce qui se rapporte à la description de la mort s'enchaîne avec rapidité : « Bergotte mangea..., sortit et entra à l'exposition ». Les coups de la mort sont évoqués si brièvement que le pathétique n'a même pas le temps de naître : « Il s'abattit sur un canapé... Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent visiteurs et gardiens. Il était mort ». Des phrases courtes, comme celles-ci ou les deux qui ouvrent le texte, font songer à l'élégance impérieuse de César.

2. Les apparences d'un fait divers.

Comme un journaliste pressé, l'écrivain enregistre donc les comportements de Bergotte sans les approfondir. Ils se présentent avec la discontinuité d'un article de fait divers. Quelques détails prosaïques jalonnent le texte : « Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos ». Un Flaubert eût sans doute ici accumulé les notations médicales : qu'on songe à la mort d'Emma Bovary ! Proust passe... Seuls les étourdissements de Bergotte seront évoqués avec insistance. La mention des « pommes de terre », de l'« indigestion » contraste avec la gravité de ces derniers moments d'un homme. Avec humour, le narrateur attribue au grand artiste une dernière parole qui n'a rien d'historique : « C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites ».

3. Le souvenir autobiographique.

La plupart de ces détails ne sont pas inventés. Un an avant sa mort, Proust malade avait voulu sortir pour aller voir au musée du Jeu de Paume une exposition de peinture hollandaise. Il avait éprouvé pendant la visite un malaise, qu'il avait attribué à une indigestion. C'est donc bien sa propre mort, celle dont peut-être il rêve — être abattu en pleine contemplation d'une suprême œuvre d'art — qu'il décrit ici. Aussi n'est-il pas étonnant que cette page ait une résonance profonde et ne corresponde pas, en fin de compte, à ce que Bergotte redoutait : « Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. »

2 LES REMARQUES SUR L'ART

Comme pour Proust, l'art joue dans la vie de Bergotte un rôle de premier plan. Ici, il va même jouer ce rôle dans sa mort.

1. Le « petit pan de mur jaune ».

C'est pour contempler la fameuse **Vue de Delft** que Bergotte passe outre à l'avis de ses médecins. Il ne s'agit évidemment pas d'une réaction de dandy : pour le créateur, comme nous allons le souligner, l'œuvre de génie est un miroir où il peut se regarder ; elle le conduit à s'interroger sur sa propre création. Mais dans ce tableau un détail surtout cause son déplacement : « un petit pan de mur jaune ». Ce « petit pan de mur jaune » est l'étoile qui répand sur toute la page sa précieuse lumière : tout s'ordonne autour de ce motif huit fois répété, dont Proust met en valeur le prix, la petitesse, la merveilleuse couleur. Il aime toute la démarche de Bergotte, qui pourtant, comme Proust, connaît déjà le tableau.

2. L'exigence en art.

Aussi le narrateur nous fait-il sentir la hâte de son personnage vers cette toile : rapidité de la sortie d'abord ; puis manque d'intérêt pour les tableaux qui précèdent, sans doute des œuvres des petits Hollandais (Jean Steen, Pieter de Hooch). Proust reprend à leur adresse la fameuse condamnation de Pascal : « Quelle vanité que la peinture... ! » ; il méprisait cet art « soi-disant vécu, simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain de ce que nos yeux voient et de ce que notre intelligence constate ». Il vivait dans un tel état de poésie, le moindre reflet de lumière sur la Vivonne le plongeait dans une telle « extase » que seul un très grand art lui paraissait capable de l'emporter sur l'éblouissant spectacle de la vie : il prête ici à Bergotte ses souvenirs émerveillés de Venise et sans doute de Balbec. Comme dans Combray, le narrateur révèle à quel point sa mémoire est pleine de paysages impressionnistes : « les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer ».

3. Le rôle créateur de la mémoire.

Cette mémoire proustienne, qui transforme le réel en œuvre d'art, métamorphose même les plus grands chefs-d'œuvre. Celle de Bergotte avait avivé les couleurs du Ver Meer, « qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait ». Mais le grand thème du contraste entre la magie du souvenir et le réel n'a pas le temps de se développer ici, car Bergotte aperçoit aussitôt dans le tableau des richesses qu'il lui avaient jusqu'alors échappé, en particulier ce « papillon jaune » qui tremble devant ses yeux troublés par les vertiges et qu'un critique avait dépeint avec tant de bonheur « comme une précieuse œuvre d'art chinoise ».

4. Le culte de Ver Meer.

Cette seule notation a décidé Bergotte à revoir ce « tableau qu'il adorait ». Derrière l'écrivain mourant se profile encore ici le narrateur, qui avait décrit un jour à J.-L. Vaudoyer : « Depuis que j'ai vu, au musée de La Haye, la **Vue de Delft**, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde... » Entre Proust et le maître hollandais la parenté éclate : même transfiguration de l'anecdote par la poésie, même sensibilité à la présence de l'éternité dans chaque instant du temps. Aussi n'est-il pas étonnant que les méditations proustiennes sur l'art s'appuient si souvent sur l'œuvre de Ver Meer, et pas seulement sur Rembrandt ou Monet...

5. L'angoisse de l'artiste.

Bergotte-Proust, en présence du « plus beau tableau du monde », se sent envahi par le sentiment de sa pauvreté ; comme Rimbaud qui devant les fabuleuses richesses de l'**Aube**, se compare à un « mendiant », « il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur ». Mais cet émerveillement même conduit l'artiste à se retourner vers sa propre œuvre et à constater avec amertume l'écart qui la sépare de la perfection : « J'aurais dû... il aurait fallu ». Cette sécheresse qu'il se reproche, c'est le contraire du mystère poétique, de cette atmosphère douce et silencieuse qui baigne les tableaux de Ver Meer et les beautés sous-marines de la mémoire proustienne. Et cette inquiétude pour les « derniers livres » ne serait-elle pas celle de Proust, qui se sentait pressé par le temps, refusait de manger parce qu'on lui avait dit qu'à jeun l'esprit est plus lucide, et n'eut pas le temps de les revoir une dernière fois ? La « science » et le « raffinement » artistiques du peintre de Delft ne constituent-ils pas aussi l'idéal esthétique de l'auteur du **Temps perdu** ?

Ainsi, due apparemment à un motif futile, la visite de Bergotte à l'exposition n'était en réalité que désir secret de se replonger dans une méditation sur l'art véritable : l'écrivain meurt dans l'univers qui fit sa vie.

3 LE MYSTÈRE DE LA MORT HUMAINE

1. La mort rêvée par Proust.

Ce moment de la mort, Proust l'a dépeint avec une extraordinaire originalité. Dans une fiction, faisant mourir un des personnages en qui nous aurions placé beaucoup de notre imagination ou de nos rêves, ne serions-nous pas amenés à mettre en relief l'aspect de la mort qui nous frappe ou celui que nous rêverions d'incarner nous-mêmes ? C'est pourquoi les grandes morts balzacienes se présentent si souvent comme des agonies, de durs combats spirituels, tandis que chez Flaubert, la mort est une affection médicale dont on suit pas à pas les progrès, et chez Martin du Gard un état avilissant qui force le mourant à gêner ses semblables et à leur imposer de répugnantes corvées. Proust, lui, voit la mort en platonicien. Le sort de son corps n'intéresse guère Bergotte, qui se révèle à son endroit un humoriste. Les étourdissements n'empêchent pas son âme de s'abîmer

dans la contemplation de la beauté, de cette beauté qui se révèle à lui sous une apparence toute proche de celle qu'évoque Platon dans le **Phèdre** : « La Beauté, elle, était resplendissante à voir, en ce temps où, unis à un chœur fortuné, nous avions en spectacle la béatifique vision... » C'est cette beauté qui tant de fois a fait signe à Proust, lui a parlé d'un autre monde, comme il le raconte dans la célèbre page sur le buisson d'aubépines. Mourir dans la contemplation de la beauté, ne serait-ce pas le rêve profond de ce poète du dépassement du temps ?

2. Platon.

L'attrait du platonisme sur le narrateur n'est pas moins sensible quand ce dernier développe à propos de cette mort des réflexions dont la profondeur et la discrétion sont certainement pour beaucoup dans « le silence lourd d'émotion » qui, dit A. Maurois, naît à la lecture publique de cette page. Car, songe Proust, « tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans **une vie antérieure** ». Cette vie antérieure où, selon Platon, l'âme vécut dans le cortège des dieux et a contracté pour le monde céleste une attirance qu'elle ne peut plus oublier dans sa vie misérable d'à présent, dans les « conditions de vie sur cette terre ». Elle aspire donc à la justice, et « nous nous croyons obligés de faire le bien ». Le platonisme serait-il le vrai, puisque « l'artiste athée » — Proust et non plus Ver Meer — se sent tenu d'obéir à l'appel exigeant de la beauté et donne sa vie pour cela ? Le narrateur est bien trop lucide et trop ennemi de la pose pour croire à la pseudo-immortalité littéraire, qui ne peut retenir que des esprits bien faibles, et il rejette, avec une violence pascalienne, les pauvres illusions dont Vigny s'était enchanté dans **L'Esprit pur** : « l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers ». Toute la fin de la méditation est à citer, puisqu'elle est si éclairante pour la fascination du mysticisme platonicien sur l'incertaine âme proustienne : « Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un **monde différent fondé** sur la bonté, le scrupule, le sacrifice » : comme du Bellay, le narrateur introduit des valeurs surtout chrétiennes dans le monde des Idées. « Un monde entièrement différent de celui-ci », le monde de là-bas, disait Platon pour en marquer la transcendance. « Et dont nous sortons pour naître à cette terre », quand l'âme exilée du céleste séjour tombe dans un corps et y devient terrestre. « Avant peut-être d'y retourner vivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous sans savoir qui les y avait tracées — ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore ! — pour les sots. » Le lyrisme de ces deux phrases, dont les sonorités admirables (l'accord des i et des u...) et la simplicité font penser à Racine explique leur ampleur. L'abondance des finales féminines confère à la dernière cet aspect onduleux si propice à la rêverie, tandis que l'incise fait claquer comme un coup de fouet les derniers mots : « ... pour les sots ». Craignant de s'être laissé entraîner trop loin dans l'affirmation, le poète termine avec retenue ses réflexions : « De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance. »

3. Symbole de résurrection.

Cette fin se prolonge dans le bref épilogue, où l'évocation des ouvrages de Bergotte groupés trois par trois entraîne chez Proust l'image « des anges aux ailes déployées », inspirée sans doute des **Résurrections** de la peinture des Primitifs, où l'ange mentionné dans l'Évangile veille sur le tombeau vide de Jésus. Après un retardement qui produit un saisissant contraste, s'affirme l'audace de l'admirable clausule : « Le symbole de sa résurrection ». D'une comparaison encore extérieure, mais qui pourtant prépare les derniers mots, le narrateur est passé au symbole : ces livres lumineux dans la nuit symbolisent l'inextinguible lumière de l'artiste, victorieux réellement (parce que la transcendance de l'art exige l'immortalité réelle), et non imaginativement de la mort. Mais cette fois encore, l'écrivain évite le dogmatisme par un seul mot : « semblaient ». Proust n'est pas tout à fait sûr de lui, bien qu'il se laisse fasciner par l'au-delà des apparences.

CONCLUSION

Comme l'œuvre proustienne elle-même, cet ouvrage pourrait sembler d'abord une simple anecdote. Mais très vite l'anecdote n'est plus qu'un prétexte, un support à une méditation naît de ces événements contemplés poétiquement, au-delà de la réalité première. L'échange artiste que Proust, à mi-chemin du roman et de la métaphysique, qui abaisse sans effort les mystères de l'art et de l'immortalité. Ses tendances, d'ailleurs, qui sont communes avec du Lully, Pascal, Baudelaire, conduisent à se demander si il n'existe pas, en fin de compte, entre beaucoup d'artistes, véritablement supérieurs et vers de Platon, une profonde parenté.



« Le point de vue métaphysique et moral prédomine partout dans l'œuvre. »

PROUST, Billet à la N.R.F., 1913.

Amphitryon 38

L'AUTEUR

Le théâtre, pour Giraudoux, participe de la magie. C'est, selon la formule célèbre de **L'Impromptu de Paris**, « l'art d'être réel dans l'irréel » : le recours aux mythes, aux légendes n'empêche pas son œuvre de s'enraciner fortement dans l'actualité ou dans l'éternelle nature de l'homme. L'instrument du sortilège n'est autre que le style, où abondent les paradoxes et les traits d'esprit, mais dont la discrète ironie, apparemment artificielle, tente d'atteindre le fond des choses.

L'ŒUVRE

En 1929, Giraudoux prétendit apporter la trente-huitième version d'**Amphitryon** avec son **Amphitryon 38**. L'étude des sources de cette comédie serait donc du plus vif intérêt. À côté de Plaute et de Molière, dont l'auteur s'éloigne sensiblement, il faudrait faire place à Kleist qui, lui aussi, opposait à l'orgueil du dieu (Jupiter) les critiques dont l'homme accable la création. Giraudoux a insisté sur l'innocence d'Alcmène qui, ayant trompé malgré elle son mari, obtiendra de pouvoir oublier cette fatale journée.

L'EXTRAIT

Il a insisté aussi sur le refus de l'immortalité que la future mère d'Hercule oppose aux propositions trop alléchantes du roi des dieux. Jupiter se propose en effet un double plaisir : connaître un amour terrestre, mais en renonçant à toutes les facilités qui lui sont offertes afin de suivre tous les rites de la séduction qui mènent vers « le plus beau moment... le consentement » (I, 1) ; ensuite, révéler peu à peu sa divinité, car « un dieu aussi peut se plaire à être aimé pour lui-même » (I, 5). À l'acte II, après avoir réalisé la première partie de son dessein, en prenant les traits d'Amphitryon tandis que le roi de Thèbes guerroyait au loin, Jupiter entame la seconde en faisant miroiter aux yeux d'Alcmène les délices de l'immortalité. Mais il s'attire une réponse inattendue.

- Jean GIRAUDOUX. — *Amphitryon 38*, Grasset, 1929.
 R.-M. ALBÉRÈS. — *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957.
 J. VOISINE. — *Trois Amphitryons modernes*, Kleist, Henzen, Giraudoux, Minard, « *Archives des Lettres Modernes* », 1961.
 R. DERCHE. — *Etudes de textes français, tome VI, SEDES*, 1966 (on trouvera pp. 279-305 une explication très précise de ces lignes).

Alcmène. — Je ne crains pas la mort. C'est l'enjeu de la vie. Puisque ton Jupiter, à tort ou à raison, a créé la mort sur la terre, je me solidarise avec mon astre. Je sens trop mes fibres continuer celles des autres hommes, des animaux, même des plantes, pour ne pas suivre leur sort. Ne me parle pas de ne pas mourir tant qu'il n'y aura pas un légume immortel. Devenir immortel, c'est trahir, pour un humain. D'ailleurs, si je pense au grand repos que donnera la mort à toutes nos petites fatigues, à nos ennuis de second ordre, je lui suis reconnaissante de sa plénitude, de son abondance même... S'être impatienté soixante ans pour des vêtements mal teints, des repas mal réussis, et avoir enfin la mort, la constante, l'éternelle mort, c'est une récompense hors de toute proportion... Pourquoi me regarde-tu soudain de cet air respectueux?

Jupiter. — C'est que tu es le premier être vraiment humain que je rencontre...

Alcmène. — C'est ma spécialité, parmi les hommes ; tu ne crois pas si bien dire. De tous ceux que je connais, je suis en effet celle qui approuve et aime le mieux son destin. Il n'est pas une péripétie de la vie humaine que je n'admette, de la naissance à la mort, j'y comprends même les repas de famille. J'ai des sens mesurés et qui ne s'égarent pas. Je suis sûre que je suis la seule humaine qui voie à leur vraie taille les fruits, les araignées, et goûte les joies à leur vrai goût. Et il en est de même de mon intelligence. Je ne sens pas en elle cette part de jeu ou d'erreur, qui provoque, sous l'effet du vin, de l'amour, ou d'un beau voyage, le désir de l'éternité.

Jupiter. — Mais tu n'aimerais pas avoir un fils moins humain que toi, un fils immortel?

Alcmène. — Il est humain de désirer un fils immortel.

Acte II, scène 2.

INTRODUCTION

Le mythe d'Amphitryon, par le jeu des substitutions et des quiproquos qui en résultent, fournit un sujet merveilleux pour une comédie d'intrigue. Il n'y manque pas même ce climat de féerie qui, détournant le spectateur des soucis quotidiens, lui permettra de jouir pleinement du plaisir théâtral.

L'originalité de l'Amphitryon 38 de Giraudoux vient de l'indéniable gravité dont cet auteur réputé « léger » empreint un thème frivole, sans que le rire perde ses droits. La comédie n'est pas transformée en tragédie, mais elle se présente comme une « anti-tragédie ». Giraudoux nierait-il le tragique humain lorsque, à l'acte II de sa pièce, il escamote une situation tragique et substitue, à l'héroïne désespérée que l'on attendait, une simple femme qui tient les dieux en respect ?

1 LA SITUATION TRAGIQUE

1. L'action est nouée.

Le mécanisme fatal de la tragédie s'est déclenché ; « le ressort est bandé », comme le dit le Chœur dans *Antigone* d'Anouilh, et tout devrait maintenant « se dérouler tout seul ». En effet, avant de laisser entrer dans sa chambre celui qu'elle prenait pour son mari, Alcmène a solennellement juré « d'être fidèle à Amphitryon (...) ou de mourir » (I, 6). Jupiter a tenté d'empêcher ce serment ou de faire corriger le mot « mourir » en un « synonyme heureux », mais en vain. N'ayant pas eu la force de renoncer à son dessein, il a précipité Alcmène dans la tragédie. Si elle apprend l'identité réelle de son interlocuteur, elle se donnera la mort.

2. Le second projet de Jupiter.

Or, Jupiter risque de hâter cette révélation. En effet le plaisir qu'il s'était promis était double : d'abord, « séduire Alcmène en homme pour connaître le plus beau moment de l'amour d'une femme, le consentement » (I, 1) ; ensuite, la séduire en dieu par un de ces « accès de lumière » qui n'ont manqué leur effet sur aucune de ses compagnes précédentes (I, 5). C'est pour cette raison qu'il vante à Alcmène les délices de l'immortalité : il fait le préambule de son propre éloge, il ménage la surprise, il veut que la reine fasse le premier pas vers la proposition qu'il va lui faire.

3. L'inquiétude de Jupiter.

Mais cette proposition a un autre but. Opposée à l'immortalité, la mort doit apparaître à Alcmène dans toute son horreur. Jupiter redoute que la femme qu'il a abusée, une fois instruite, ne mette à exécution son funeste projet. Et, l'échec

qu'il subit lui prouve qu'elle serait prête à le faire. Il est alors contraint de retarder son épiphanie, dont il s'était promis tant de plaisir. Alcmène nous laisse deviner les changements d'expression sur le visage du dieu. Il est tendu, inquiet, presque repentant, fort éloigné du calme olympien. La volupté de l'orgueil le pousserait à parler (il se trahit quelque peu dans sa première réplique), la crainte des conséquences de l'adultère sur la vie d'Alcmène le pousse à se taire. Il serait tout prêt à juger qu'il a créé « à tort » la mort sur terre et à corriger sa création en faisant une exception pour la mortelle qu'il aime. Mais elle refuserait le don de l'immortalité. Jupiter ressent une situation tragique qu'il est seul à connaître et qu'Alcmène esquive par son inconscience.

2 UNE SIMPLE FEMME

1. Une bonne ménagère.

Elle l'esquive aussi par sa nature. Alcmène n'est pas, comme Electre, de ces « femmes à histoire » dont le tragique est le pain quotidien. Epouse d'un roi, elle est ce qu'elle serait si elle était la femme d'un jardinier : ce sont les mêmes « petites fatigues », les mêmes « ennuis de second ordre », les mêmes vêtements à teindre et les mêmes repas à préparer. Les péripéties de la vie ne sont autres, pour elle, que les menus incidents du ménage, les joies et les peines du foyer. Ses dieux sont les dieux lares, ses symboles le légume du jardin, le fruit du verger, l'araignée qui tisse sa toile à l'angle du corridor. Elle représente le type même de la « femme de chez nous » évoquée par Colette au début de *Belles Saisons*, capable de perpétuer, même au-delà du toit natal, le « goût ménager » qu'elle puise aux racines profondes.

2. Une terrienne.

Elle semblerait prosaïque si elle ne tirait sa poésie de son attachement à la terre, l'« astre » dont elle se sent solidaire. En elle, passent la sève des plantes et le sang des humains qui, sans solution de continuité, font circuler la vie dans le corps immense de l'univers. Elle est terrienne comme l'Eve de Péguy, l'« aïeule roturière ». Elle sait ce qu'elle voit et se méfie des illusions que peuvent faire naître le « vin », l'« amour », « un beau voyage » : les caprices de notre imagination et de nos vaines aspirations laissent apparaître le vide comme le « jeu » d'un meuble dont le bois a travaillé.

3. Une mère.

Sensuelle, elle l'est sans doute, et sans autre mesure que la nature ; mais c'est la meilleure mesure qui se puisse concevoir et elle peut proclamer fièrement :
« J'ai des sens mesurés et qui ne s'égarent pas. »

Elle apparaît alors, dans cette anti-tragédie, comme une anti-Phèdre, d'autant plus que l'on devine en elle la voix forte de la maternité. C'est son point faible,

pourtant : Mercure tentera de l'exploiter par le « chantage » à la mort de la petite Charissa (II, 5) ; et déjà, ici, Jupiter essaie de le toucher, comme faisant appel à son ultime recours. Alcmène ne serait pas femme si elle ne désirait pas l'immortalité pour ce fils qu'elle porte en son sein, sans le savoir encore. Cet argument va-t-il pouvoir faire dévier la trajectoire de la destinée ? A dire vrai, on voit mal comment la fatalité pourrait s'acharner sur « une femme aussi peu fatale » (III, 5)...

3 ÉCHEC AU TRAGIQUE

1. L'acceptation du destin.

Mais surtout Alcmène ne se contente pas de se fondre naturellement dans son destin. Elle l'accepte par raison, et c'est là « l'intelligence » de cette femme dont les dieux mettaient en doute l'intelligence. En un véritable alexandrin classique, relevé par une antithèse qui semble empruntée à la plus pure rhétorique, elle résume toute sa sagesse :

« Je ne crains pas la mort. C'est l'enjeu de la vie. »

Elle ne l'a pas choisie, elle se soucie fort peu de savoir qui l'a choisie pour elle et s'il faut, ou non, se féliciter de ce choix. Elle a seulement à accomplir ce qu'elle doit faire et ce qu'elle est. Elle a décidé de tout « admettre ».

2. L'amour du destin.

Mais elle ne se contente pas de se résigner à sa mort prochaine ; elle l'aime. Elle lui apparaît comme un havre de paix, comme l'auberge où attendent de pouvoir s'arrêter les pauvres de Baudelaire :

« ... Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir. »

Plus de repas à préparer, alors : « un grand repos », comme celui d'une mer « étale » que ne viennent plus tourmenter les marées, même les plus petites. Sans doute peut-on juger excessif le ton soudain emphatique (« c'est une récompense hors de toute proportion ») quand les difficultés sont si simples dans l'existence d'Alcmène. Mais l'ironie giralducienne ne perd pas ses droits : une ménagère aime bien faire valoir, auprès de son mari, ses lourds soucis de ménagère.

3. La lucidité sur la vie.

Plus profondément, Alcmène est mesurée dans son amour de la vie. Elle a compris, elle qui voit toutes choses « à leur vraie taille », que cette mesure lui était imposée par la mesure même de la vie. Elle sait, comme Camus dans *Noces*, que l'« horreur de mourir » tient dans la « jalousie de vivre » et qu'à moins d'être égaré par un optimisme béat, il n'y a pas lieu d'être jaloux : il faut songer aux vaisselles, aux guerres, aux deuils. Pour « goûter les joies à leur vrai goût », il faut savoir les distinguer, mais il faut aussi avoir dans la bouche le goût de leur absence future : c'est, là encore, avoir « les sens mesurés ».

La mort, dans sa « plénitude », confère sa perfection à la vie humaine qui, ici-bas, n'est point parfaite. Il n'y a plus de catastrophe possible dans la tragédie, et Alcène peut dire plus loin :

« ... il n'y aura rien de tragique dans ma mort... Je veillerai à ce que les spectateurs emportent de son spectacle, au lieu d'un cauchemar, une sérénité ».

CONCLUSION

Jupiter peut regarder Alcène d'un air soudain respectueux. Non seulement elle fait échec à son projet, mais encore, en préférant la condition humaine à l'immortalité, elle fait échec à cette divinité dont il est si fier.

Cependant l'héroïne de cette anti-tragédie reste une exception : elle est la première, la seule qui refuse de trahir ses semblables et de fausser compagnie à son destin. Si c'est sa « spécialité », les autres hommes suivent une ligne de conduite inverse : ils se révoltent, ils craignent, ils s'égarent, ils se laissent prendre au désir de l'éternité, ils sont la proie des dieux, ils sont voués à la tragédie. Alcène apparaît alors comme l'image de ce que les hommes ne seront jamais et, sous l'affabulation plaisante, le tragique se trouve subtilement réintroduit par Girardoux.



« Non, mon âme, n'aspire pas à la vie éternelle, mais épuise le champ du possible. »

PINDARE, Troisième Pythique.

Les Amis inconnus

L'AUTEUR

Lorsqu'il publie *Les Amis inconnus*, en 1934, Supervielle a 50 ans. Bien qu'il effectue tous les quatre ou cinq ans des séjours en Uruguay (il est né à Montevideo, a épousé en 1907 une Uruguayenne, Pilar Saavedra, dont il aura six enfants), l'écrivain vit surtout en France, où il s'est lié à Jean Paulhan, H. Michaux, Marcel Arland... et se consacre à son œuvre littéraire. Sa santé est fragile, il souffre du cœur et doit se surveiller.

L'ŒUVRE

Les Amis inconnus est le plus pathétique des recueils de Supervielle. Ici domine le côté franciscain du poète : si des visages grossiers ricanent autour de lui (« Le tapis vert ») il lui reste les animaux, les sources, les étoiles... Non sans tristesse toutefois :

« Mémoire des poissons dans les criques profondes,
que puis-je faire ici de vos lents souvenirs? »

LE POÈME

Il se situe à peu près au milieu du recueil et ouvre l'une de ses grandes parties, intitulée « Lumière humaine » Supervielle le fait suivre immédiatement d'un poème qui commence par ce vers :

« Protégeons de la main ta lumière, mon cœur. »

BIBLIOGRAPHIE

J. SUPERVIELLE. — *Le Forçat innocent* suivi de *Les Amis inconnus*, Gallimard, coll. « Poésie ».

Tatiana W. GREENE. — *Jules Supervielle*, Paris-Genève, Droz, 1958.

P. VIALLANEIX. — *Le Hors-venu ou la personnalité poétique de Supervielle*, Klincksieck, 1972.

« *Les Amis inconnus* » de Jules Supervielle, Ellipses, 1980.

SOLITUDE

Homme égaré dans les siècles,
Ne trouveras-tu jamais un contemporain ?
Et celui-là qui s'avance derrière de hauts cactus
Il n'a pas l'âge de ton sang qui dévale de ses montagnes,
Il ne connaît pas les rivières où se trempe ton regard
Et comment savoir le chiffre de sa tête recéleuse ?
Ah ! tu aurais tant aimé les hommes de ton époque
Et tenir dans tes bras un enfant rieur de ce temps-là !
Mais sur ce versant de l'Espace
Tous les visages t'échappent comme l'eau et le sable,
Tu ignores ce que connaissent même les insectes, les gouttes d'eau,
Ils trouvent incontinent à qui parler ou murmurer,
Mais à défaut d'un visage
Les étoiles comprennent ta langue
Et d'instant en instant, familières des distances,
Elles secondent ta pensée, lui fournissent des paroles,
Il suffit de prêter l'oreille lorsque se ferment les yeux.
Oh ! je sais, je sais bien que tu aurais préféré
Être compris par le jour que l'on nomme aujourd'hui
A cause de sa franchise et de son air ressemblant
Et par ceux-là qui se disent sur la terre tes semblables
Parce qu'ils n'ont pour s'exprimer du fond de leurs années-lumière
Que le scintillement d'un cœur
Obscur pour les autres hommes.

COMMENTAIRE ESQUISSE

INTRODUCTION

Le début du XX^e siècle a vu naître de nouveaux thèmes poétiques : certaines œuvres de Verhaeren, d'Apollinaire, le manifeste futuriste de Marinetti, le célèbre collage de Paul Citroën, *Métropolis* (1923), autant de signes d'un art qui veut exprimer ce monde de béton, de métal et de bruit qui se crée peu à peu. Des artistes pourtant demeurent à l'écart de ce mouvement, sont mal à l'aise, en particulier Supervielle qui, dans son recueil le plus pathétique, *Les Amis inconnus* (1934), nous confie combien il se sent étranger à son époque. Mais ce grand poète de l'intériorité dépasse le simple refus de l'aujourd'hui pour rappeler les abîmes de mystère qui séparent les êtres les uns des autres.

1 SUPERVIELLE ET SON TEMPS

1. Une époque agitée.

— Rappeler les années 30 : l'entre-deux-guerres, la grande crise de 1929-1931, la montée des totalitarismes et cette attente de la catastrophe... En art, le surréalisme à son apogée.

— Supervielle sent bien qu'il lui faudrait être de ce temps, malgré ses convulsions. Cette hantise de l'union à l'époque va se marquer par l'abondance des termes temporels en fin de vers : c'est sur eux que se pose le silence (v. 1, 2, 7, 8 ; 18 en italique, car il s'agit d'une allusion au thème, dont journaux et radio abreuyaient les gens alors, de la modernité).

2. Un homme qui se sent étranger.

— C'est un homme qui souffre d'une maladie de cœur, il se sent donc faible, fragile (ce cœur lui semble si frêle : un rien l'arrêterait !) et peu tourné vers l'action il écoute en lui ces pulsations irrégulières.

— Un tempérament porté à l'intériorité.

— Un agnostique, étranger à la sérénité, aux certitudes de certains grands poètes de son temps (Péguy, Claudel, Jouve...). Le vers 9 laisse ouverte la possibilité d'un autre « versant de l'Espace », mais n'affirme rien.

D'où ses jugements sur lui-même (v. 1-2 ; saisissants, force des mots) et son époque (v. 19). Ils ne vont pas sans regret, nostalgie (v. 7-8 ; 17-20).

2 UN POÈTE DE L'INTÉRIORITÉ

1. L'intériorité organique.

Supervielle étant cardiaque, les pulsations du sang l'obsèdent. On pense à son poème « Corps », dans *La Fable du monde* :

« Ici l'univers est à l'abri dans la profonde température de l'homme
Et les étoiles délicates avancent de leurs pas célestes
Dans l'Obscurité qui fait loi dès que la peau est franchie.
Ici tout s'accompagne des pas silencieux de notre sang
Et de secrètes avalanches qui ne font aucun bruit dans nos parages. »

Nul poète n'a été plus attentif à la vie sourde qui anime veines et artères, à cette géologie intérieure, à ces reliefs, à ces organes irrigués de rouges torrents :

« Il n'a pas l'âge de ton sang qui dévale de ses montagnes. » Remarquez le règne du **a**, voyelle éclatante (rouge vif du sang artériel ?) et les rebondissements dus aux finales féminines. Pour Rilke, si admiré du poète, le sang était le fleuve qui ramène aux origines ancestrales et nous éloigne de nos contemporains.

2. L'intériorité de la conscience.

— Les trahisons de la mémoire (v. 10). Voir le recueil *Oublieuse Mémoire*.

— L'impossible spontanéité, l'impossible rire, l'impossible chant, car le poète est trop réflexif (v. 11-12 : sonorités évocatrices de « à qui parler ou murmurer »). Il n'a rien de la cigale ou de la source. Cette supériorité des animaux est aussi un thème rilkeén (8^e *Élégie de Duino*).

Mais il comprend le silence des étoiles (elles sont chères à Supervielle, qui aime la petitesse et la douceur, l'aérien), qui l'induisent au recueillement : son âme alors parle et continue son chant, même quand ses yeux ont quitté ses inspiratrices (v. 14-16). Cette intériorité est suggérée par l'abondance des finales féminines, par la douceur générale des sonorités (refus de tout mot claironnant, du gong des rimes).

3 LE MYSTÈRE DE LA COMMUNICATION.

1. Les hommes se protègent des approches d'autrui, avancent « derrière de hauts cactus » (image uruguayenne, peut-être).

2. Leurs paroles, au-dehors, ont bien un lien avec leur âme. Mais lequel ? Elles sont si souvent « truquées » pour cacher la vie profonde ! Il faudrait « décrypter » les messages chiffrés (v. 6) qu'émet ce visage soucieux de garder ses trésors (« sa tête recéleuse ». Remarquez combien ce dernier mot, en fin de vers, suggère les brumes intérieures). Vers qui pourrait servir d'épigraphe à l'œuvre de Nathalie Sarraute.

3. Chaque conscience est un univers clos, où fluent les émotions de chaque homme, si intimes et connues de nul autre. « Il ne connaît pas les rivières où se trempe ton regard » (v. 5).

4. Mais, une certitude, au moins : dans nos dialogues, chacun de nous perçoit en lui-même, à des profondeurs infinies (v. 21), cette étoile intérieure qu'est sa propre âme. Chacun des ciels où brille cette étoile unique est fermé aux autres. Supervielle a magnifiquement rendu cet éclat par les sons « que le scintillement d'un cœur » (v. 22), puis cet assombrissement : « Obscur pour les autres hommes. » Riche accord cœur/obscur. Beauté de cette fin : l'image, les sons, le rythme.

CONCLUSION

A qui connaît un peu Supervielle, « Solitude » apparaît très vite comme un poème clé. Non seulement il révèle l'attitude si personnelle de l'artiste en face de la vie contemporaine, mais les grands thèmes du poète (la mémoire, le cœur, l'amour de la petitesse, la vie intérieure et... la solitude) s'y trouvent évoqués ou développés. Ce n'est pas tout, car cette page constitue aussi un exemple frappant du ton, de l'accent supervillien : paroles murmurées, demi-teintes, confidence. Assurément tout vrai poète a son style et son univers ; cependant pas un peut-être des poètes du XX^e siècle ne se laisse aussi aisément reconnaître.

« Rêver, c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur. L'omniprésence du poète cosmique n'a peut-être pas d'autre origine. Je rêve toujours un peu ce que je vois, même au moment précis et au fur et à mesure que je le vois, et ce que j'éprouvais dans *Boire à la Source* est toujours vrai : quand je vais dans la campagne, le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental. »

SUPERVIELLE, En songeant à un art poétique.

Le Mythe de Sisyphe

L'AUTEUR

Aux expériences de la pauvreté, de la maladie, du soleil, s'est ajoutée en 1939 pour Camus celle de la guerre. S'il n'y a pas pris une part active en tant que combattant, son métier de journaliste, son exode l'ont mis en contact avec cette situation qui n'a pu qu'accentuer ses prises de conscience fondamentales.

L'ŒUVRE

Le Mythe de Sisyphe a été écrit entre septembre 1940 et février 1941. A ce moment-là, non seulement les deux premières plaquettes avaient été publiées (*L'Envers et l'Endroit* et *Noces*), mais encore *Caligula* et *L'Etranger* étaient achevés. L'essai ne vient donc qu'élucider, sous une forme plus discursive et conceptualisée, le sentiment de l'absurde qui était déjà à la source de ces ouvrages :

« Je disais que le monde est absurde, et j'allais trop vite. Le monde n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme... A partir du moment où elle est reconnue, l'absurdité est une passion, la plus déchirante de toutes. »

Si le suicide est le problème philosophique essentiel, la solution qu'il représente est écartée comme une « méconnaissance » ; il s'agit bien plutôt de défier constamment l'absurde, de le « faire vivre » par le fait même de vivre :

« J'exalte ma lucidité au milieu de ce qui la nie. J'exalte l'homme devant ce qui l'écrase et ma liberté, ma révolte et ma passion se rejoignent alors dans cette tension, cette clairvoyance et cette répétition démesurée. »

Le livre ne se présente pas comme un traité dogmatique, mais comme un exposé souple où la dialectique savante cède la place « à une attitude d'esprit plus modeste qui procède à la fois du bon sens et de la sympathie ».

L'EXTRAIT

Après avoir posé le problème du suicide, Camus recherche, dans la seconde partie de son essai (« Les murs absurdes »), l'origine du sentiment de l'absurde, commencement « dérisoire », fortuit, imprévisible, rupture dans la chaîne de l'existence et des gestes quotidiens, qui est « comme le premier signe de l'absurdité ».

Albert CAMUS. — *Le Mythe de Sisyphe*, éd. augmentée, Gallimard, coll. « Les Essais », XII, 1942.

Morvan LEBESQUE. — *Camus par lui-même*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1965.

Pour une bibliographie complète, nous renvoyons à :

Brian T. FITCH. — *Essai de bibliographie des études en langue française consacrées à Albert Camus*, Lettres Modernes, coll. « Calepins de bibliographie », 1965.

LES MURS ABSURDES (Extrait)

Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif. Au bout de l'éveil vient, avec le temps, la conséquence : suicide ou rétablissement. En soi, la lassitude a quelque chose d'écœurant. Ici, je dois conclure qu'elle est bonne. Car tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle. Ces remarques n'ont rien d'original. Mais elles sont évidentes : cela suffit pour un temps, à l'occasion d'une reconnaissance sommaire dans les origines de l'absurde. Le simple « souci » est à l'origine de tout.

De même et pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir : « demain », « plus tard », « quand tu auras une situation », « avec l'âge tu comprendras ». Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. Un jour vient pourtant où l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde.

Deuxième partie.

COMMENTAIRE ESQUISSE

INTRODUCTION

Les philosophes de profession considèrent généralement d'un air un peu supérieur la « philosophie » d'Albert Camus. Elle est en effet on ne peut plus éloignée de la dialectique pesante et des subtiles arguties. Surtout, elle a pu prêter le flanc à la critique parce qu'elle semble, bien souvent, développer des évidences.

En analysant la seconde partie du Mythe de Sisyphe, on peut tenter d'esquisser une justification de cette méthode. Camus reprend des intuitions communes pour décrire la naissance du sentiment de l'absurde ; encore faut-il se demander pourquoi il les reprend et si la littérature s'est ici égarée sur les sentiers de la philosophie.

1 DES INTUITIONS COMMUNES

On a voulu voir dans la « philosophie de l'absurde » l'expression de la conscience contemporaine. En réalité, elle approfondit des intuitions qui sont celles de l'homme de tous les temps, pour peu qu'il accepte de réfléchir. Ce moment réflexif, Camus le fait revivre ici, en lui redonnant sa portée universelle.

1. L'engrenage.

Il correspond à la lassitude de l'homme qui se rend brusquement compte de l'automatisme de ses gestes et de la monotonie de son emploi du temps. Au début de *L'Étranger*, l'existence de Meursault se réduit à ce pur accomplissement des actes quotidiens. « Les hommes secrètent de l'inhumain », note encore Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : ils sont asservis à la machine comme le visseur de boulons filmé par Charlie Chaplin ou le joueur de billard électrique mis en scène par Arthur Adamov dans *Ping-pong* ; bien plus, leur vie est « machinale », prise dans l'engrenage d'un cycle qui chaque jour, chaque semaine, chaque année recommence.

2. L'inutilité.

Cette lassitude, surgie accidentellement de la fatigue ou de l'ennui, amène une question : « pourquoi ? ». L'existence paraît étrange, tronquée de son but. Son non-sens provient de son absence de finalité. C'est pourquoi Caligula déclare que tout est « sans importance » et décide que tout est permis. La seule raison de nos actes n'est-elle pas en effet l'habitude qui cache « l'absence de toute raison profonde de vivre » ? Le moment réflexif coïncide avec la rupture de l'habitude et suscite le premier étonnement.

3. Les « inconséquences ».

Privée de but, notre existence a pourtant une fin : la mort. Et le brusque souvenir de notre mortalité fait éclater la vanité de nos actes. Il découvre aussi une étrange inconséquence dans notre façon d'envisager notre durée : nous attendons avec impatience demain alors que demain nous rapproche de notre mort abhorrée. Ainsi, dans la pièce de Samuel Beckett, Vladimir et Estragon, espérant chaque soir la venue de Godot, sont-ils pris de terreur quand un bruit insolite semble

l'annoncer. « J'ai peur du désir que j'ai de mourir », note aussi Eugène Ionesco dans une formule frappante qui illustre admirablement cette « révolte de la chair » assimilée ici par Camus à l'absurde.

A dire vrai, ce n'est qu'une de ses formes et l'auteur reconnaît lui-même, dans un ajout, qu'il a simplement « énuméré des sentiments qui peuvent comporter de l'absurde » sans pour autant l'« épuiser ».

2 LES RAISONS DE LEUR REPRISE

Il ne se targuerait pas davantage d'originalité, car il est le premier à dire que ses « remarques » sont « évidentes ». Il les considère seulement comme un point de départ.

1. La naissance de la conscience.

Ce « souci » initial, il ne s'agit pas de l'inventer, mais de le retrouver. Camus est sans cesse à la recherche d'un commencement, et il n'hésite pas à le souligner lui-même fortement par des répétitions. Dans l'esprit de tout homme endormi peut se produire cet « éveil », aussi imprévu que les manifestations de la grâce, aussi involontaire que l'illumination de Pauline : Camus confère une force extrême à la conscience qui nous impose sa lucidité. C'est par elle, comme il aime à le rappeler jusqu'en ses dernières œuvres, que nous sommes tous semblables. Sa philosophie refuse de s'appuyer sur une exception, et parle d'emblée sur le mode du « nous ».

2. Le « cogito » de Camus.

Ce haut-le-cœur, ce premier moment de lucidité constitue le « cogito » de Camus, parce qu'il est la forme primitive de la révolte. La formule cartésienne sera d'ailleurs frappée dans **L'Homme révolté** : « je me révolte, donc je suis ». Les décors qui s'écroulent laissent apparaître dans sa pureté cette prise de conscience « sommaire » qui « est à l'origine de tout ». La lassitude est bonne parce que, loin de nous asphyxier, elle fait passer le premier souffle dans le foisonnement de la vie. A la recherche de l'original s'est substituée, dans une manière de table rase, la recherche de l'origine.

3. L'objectivité.

Sans doute Camus fait-il allusion à la suite. Mais il refuse, pour l'instant, de nous imposer une morale qui serait la conséquence de cette découverte. Que l'on se rendorme ou que l'éveil soit définitif, que, dans ce dernier cas, on choisisse de se suicider ou de faire face, au fond, peu importe : l'essentiel reste que le moment de la conscience ait été vécu. En cela, Camus ressemble moins à Caligula qu'à Cherea qui refuse de pousser l'absurde dans toutes ses conséquences, ou plutôt qui préfère la vérité de l'absurde aux conséquences qu'on peut en tirer.

On est frappé par l'honnêteté de cette présentation, plus attachée à l'humain qu'à l'exceptionnel, plus descriptive que dogmatique, acceptant l'humilité d'une première démarche qui est celle de tout esprit, quand il parvient à se dégager de la gangue des habitudes.

3 LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

La pauvreté volontaire de cette « reconnaissance dans les origines de l'absurde » peut-elle s'accommoder de la richesse d'un style dont **Noces** avait révélé toute la luxuriance ?

1. La stylisation.

« Le grand style est la stylisation invisible, c'est-à-dire incarnée », a lui-même expliqué Camus. Ici, pour s'efforcer de saisir le rythme de nos vies quotidiennes, il les réduit à un rythme, celui-là même de sa phrase, à la fois mécanique, monotone et précipité : « lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi et samedi sur le même rythme... ». La simplification à laquelle il procède est l'expression même de la distance qu'il prend par rapport à une existence vidée de son sens.

2. La sécheresse.

Mais la démonstration se déroule aussi sur un rythme implacable, fortement scandé par les multiples ponctuations fortes. Ce style sec permet au philosophe de démonter le mécanisme de l'absurde et d'en interrompre brutalement la marche par les oppositions fortes et par les asyndètes. Les reprises de mots engagent une succession logique qui doit pousser l'adversaire dans ses derniers retranchements. Car c'est bien d'une lutte qu'il s'agit, contre l'« obscur ennemi » baudelairien, le temps, et le passage s'achève sur un dramatique affrontement.

3. Le pathétique.

Cette lutte, l'écrivain la revit. C'est pourquoi un pathétique discret vient relever l'analyse, grâce aux allitérations et aux échos vocaliques (« tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement »), aux répétitions (« demain, il souhaitait demain »), à l'usage de guillemets qui permettent soit de souligner un point particulièrement important soit de faire entendre la voix de la victime, l'homme.

Cette passion retenue indique suffisamment que l'auteur se juge le premier concerné par le message qu'il délivre. Le style est ici une manière d'engagement.

CONCLUSION

N'attendons pas de Camus des révélations sensationnelles. Il se propose seulement de redire et d'approfondir ce que chacun possède en lui. Mais cette vérité intérieure, il sait combien de couches la recouvrent. Il faut la vigueur de son intervention d'écrivain, l'instrument décapant de son style pour qu'elle reparaisse dans sa pauvreté et sa gravité originelles. En cela, Le Mythe de Sisyphe dépasse le simple traité philosophique : car Camus ne se contente pas d'énoncer une vérité toute faite ; il accepte de recommencer pour tous une « reconnaissance » qu'il a déjà faite pour lui.

« Derrière chaque pensée claire, derrière chaque comportement raisonnable, il y a une pensée cachée. »

Eugène IONESCO, Notes et Contre-notes.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas

L'AUTEUR

Le cinéma a rendu célèbre le nom de Marguerite Duras. Chacune de ses œuvres peut, avec une étonnante malléabilité, devenir roman, ou pièce de théâtre, ou scénario de film. Peu importe en effet ici la distinction des genres traditionnels : la durée humaine seule impose sa forme, puisque l'œuvre se charge de l'épuiser à travers une conscience ou au fil d'un interminable dialogue

L'ŒUVRE

L'Après-midi de Monsieur Andesmas (1962) est un « récit », mais on a pu en tirer très aisément en 1966 une adaptation radiophonique, en raison de la place très importante qu'y occupe le dialogue ou le monologue intérieur. L'auteur a cherché à « réduire la manière romanesque jusqu'à n'en conserver que l'attente elle-même » (J.-L. Seylaz) : au bord d'un à-pic, sur un fauteuil d'osier trop étroit pour son énorme corps, un vieillard impotent attend, devant la maison qu'il a achetée pour sa fille Valérie ; il attend l'architecte, Michel Arc, qui lui a fixé rendez-vous à quatre heures moins le quart et qui doit construire une terrasse à l'endroit même où il se tient. Mais Michel Arc ne vient pas : il est en train de danser avec Valérie sur la place du village que Monsieur Andesmas pourrait apercevoir s'il se levait.

L'EXTRAIT

L'attente de Monsieur Andesmas est interrompue par des moments de sommeil, et elle est meublée par des rencontres à partir desquelles il essaie de se créer de nouvelles attentes pour oublier son attente fondamentale. Il y a trois rencontres : un chien roux, la fille de Michel Arc, la femme de Michel Arc. A chaque fois, celui de ces êtres qui est venu à la rencontre de Monsieur Andesmas s'en va et revient. Ici, nous assistons au retour du chien. Au cours de la rencontre proprement dite, le chien a regardé fixement le vieillard, espérant un signe de sa part. Mais Monsieur Andesmas n'a rien manifesté. Le chien une fois parti, au contraire, Monsieur Andesmas ressent son absence ou plutôt s'efforce de la ressentir et d'attendre son retour pour oublier l'absence de Valérie et l'attente de Michel Arc.

BIBLIOGRAPHIE

Marguerite DURAS. — *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Gallimard, 1962.

J.-L. SEYLAZ. — *Les romans de Marguerite Duras*, « essai sur une thématique de la durée », Minard, coll. « *Archives des Lettres Modernes* », 1963.

Il faudra de l'eau à ce chien, donner de l'eau à ce chien, marquer, ici, d'un réconfort, ses longues courses à travers la forêt, de village en village, dans la mesure du possible faciliter son existence difficile. Il y a cette mare, à un kilomètre d'ici, où il peut boire aussi certes, mais de la mauvaise eau, fade, épaissie de suc d'herbes. Verte et gluante devait être cette eau, alourdie des larves de moustiques, malsaine. Il faudra de la bonne eau pour ce chien si désireux de sa joie quotidienne.

Valérie lui donnerait à boire, à ce chien, du moment qu'il passerait devant sa maison.

Il revint. Pourquoi? Il traversa encore une fois la plate-forme qui donnait sur le vide. Encore une fois il regarda cet homme. Mais bien que, cette fois, celui-ci lui fit un signe d'amitié, il ne s'en approcha plus. Lentement, il s'en alla pour ne plus revenir ce jour-là. Il avait transpercé de sa coulée colorée l'espace gris à la hauteur du vol des oiseaux. Si discrète avait été sa marche sur les roches de grès qui bordaient l'à-pic, qu'elle avait cependant tracé, du raclement sec de ses ongles sur les roches, dans l'air environnant, le souvenir d'un passage.

La forêt était épaisse, sauvage. Ses clairières étaient rares. Le seul chemin qui la traversait — le chien le prit, cette fois — tournait très vite après la maison. Le chien tourna et disparut.

M. Andesmas souleva son bras, regarda sa montre, vit qu'il était 4 heures. Ainsi, pendant le passage du chien, Michel Arc avait commencé à prendre du retard sur l'heure du rendez-vous qu'ils avaient fixé ensemble, il y avait deux jours, sur cette plate-forme. Michel Arc avait dit que 4 heures moins le quart était une heure qui lui convenait. Il était 4 heures.

Son bras une fois retombé, M. Andesmas changea de position. Le fauteuil d'osier craqua plus fort. Puis, de nouveau, il respira régulièrement autour du corps qu'il contenait. Le souvenir déjà imprécis du chien orangé s'estompa et M. Andesmas ne fut plus entouré que par sa masse très grosse de soixante-dix-huit ans d'âge. Celle-ci s'ankylosait facilement dans l'immobilité, et de temps en temps M. Andesmas la déplaçait, la remuait un peu dans le fauteuil d'osier. Ainsi supportait-il l'attente.

COMMENTAIRE DÉVELOPPÉ

INTRODUCTION

*Certains critiques ont vu dans la prédilection des écrivains d'avant-garde pour le thème de l'attente le signe d'une époque apocalyptique toute tendue vers l'appréhension de la grande catastrophe cosmique. Cette crainte, si caractéristique d'Ionesco par exemple, dans *Le Piéton de l'air*, n'affleure jamais nettement à la conscience des personnages de Marguerite Duras.*

Tous pourtant attendent : un bal, un mariage, la reconstitution des morceaux épars d'un cadavre, l'évasion d'un meurtrier traqué, une rencontre, un cri... Ainsi, l'après-midi de Monsieur Andesmas est tout entière orientée vers l'apparition, indéfiniment retardée, de l'architecte Michel Arc.

Le chien roux qui, au début du récit, vient rompre la solitude de l'impotent, peut-il aussi rompre son attente et lui permettre de triompher du Temps ?

1 UNE DOMESTICATION

1. Un rêve de propriétaire.

Monsieur Andesmas est un riche retraité qui entreprend une conquête systématique de ce pays vaguement situé par l'auteur au bord d'une mer méditerranéenne, avec des rocs de grès dénudés et une épaisse forêt de pins. Il n'a pas seulement acheté cette maison devant laquelle il fait la sieste, mais les quarante-cinq hectares qui sont autour, et il veut encore l'étang, et même, dira-t-il plus loin à Madame Arc, tout le village. Le chien qui vient de s'enfoncer dans la forêt doit donc être à lui. Il faut le ramener comme un troupeau au bercail, l'arracher de cette mare malsaine, qui n'appartient pas au nouveau propriétaire, en lui tendant « de la bonne eau ».

2. Un rêve d'impotent.

Comment un impotent cloué sur son fauteuil d'osier ne chercherait-il pas à retenir cette bête agile qui ne s'arrête nulle part ? Alors que Monsieur Andesmas n'a guère prêté attention à ce chien qui, tout à l'heure, était là, assis, « d'une façon contemplativement fixe », son départ fait naître en lui une certaine irritation secrète, une envie inavouée que le paralytique essaie de se cacher à lui-même en plaignant l'« existence difficile » des vagabonds au cours de leurs « longues courses ». Comme le vieillard reste cloué à son fauteuil, ses pensées collent à une même intention (« il faudra de l'eau »). La répétition est l'expression naturelle de ce radotage.

3. Un rêve de solitaire.

Le « petit signe d'amitié » que fait le vieillard est aussi une invitation lancée à un compagnon possible, à un protégé surtout, car, pour ce père, le paternalisme est la forme même du rapport qu'il entretient avec les autres êtres. Il faudra faire

l'existence douce à ce chien, lui donner sa « joie quotidienne » (comme Dieu nous assure de notre « pain quotidien »), lui éviter les tentations morbides (la mare). Le passage à l'imparfait du style indirect (« devait ») souligne cette sollicitude attendrie. Monsieur Andesmas, frustré dans son affection de père possessif par cette Valérie qui profite de sa sieste pour s'enfuir auprès de Michel Arc, cherche à substituer ce chien à sa fille.

2 LA RUSE AVEC L'ATTENTE

1. La signification d'une attente.

Or, pour l'instant, Monsieur Andesmas attend Michel Arc, mais attendre Michel Arc, c'est en réalité attendre Valérie. En effet, s'il voyait apparaître l'architecte, il serait sûr que Valérie n'est pas avec lui, que Valérie ne s'est pas enfuie avec lui, et n'a pas trahi son amour sénile. Le rendez-vous, sans cela, aurait beaucoup moins d'importance : il y a, bien sûr, le projet de terrasse et le devis... Mais Monsieur Andesmas a surtout rendez-vous avec le soulagement.

2. La substitution de l'objet.

Le départ du chien roux lui donne l'occasion de changer d'attente. La première fois, l'animal lui a bien lancé un regard implorant, il n'a pas daigné répondre. Mais à peine ce qui était tout à l'heure une présence a-t-il disparu, Monsieur Andesmas veut en exploiter le manque, accrocher au chien absent une attente, l'attente de son retour, et la substituer à l'attente de Michel Arc. Le verbe d'obligation traduit cet effort inconscient de la volonté. La transcription du monologue intérieur en style direct souligne, par la sonorité inattendue du futur dans un récit au passé, l'audace de cette tentative accomplie par un homme, que l'avenir possède, pour posséder un avenir qu'il régirait à sa guise, jouant avec les objets de l'attente comme avec les pions d'un damier. De la même façon, il essaiera, un peu plus tard, de se duper en feignant de croire qu'il attend le retour de la petite fille de Michel Arc venant chercher la pièce de cent francs qu'elle a laissé tomber.

3. L'inversion du temps.

La situation est plus complexe encore, une fois que le chien, qu'il n'attendait pas si tôt, est revenu puis reparti. Il a déjoué la ruse de Monsieur Andesmas en comblant immédiatement cette attente qu'il s'était créée (« pourquoi ? »), et il le laisse dans l'impossibilité de la recréer, car l'indifférence qu'il a manifestée, cette fois, et la lenteur comme raisonnée avec laquelle il s'est éloigné, ne laissent pas espérer qu'il revienne aujourd'hui. Ce second passage, si discret, si furtif, a pourtant laissé un souvenir qui semble s'inscrire dans l'espace, « dans l'air environnant ». L'allitération en sifflantes suggère cette écorchure du silence par laquelle il se grave dans le paysage (« sa marche... avait cependant tracé, du raclement de ses ongles sur les roches... le souvenir d'un passage »). Monsieur Andesmas tente de saisir ce souvenir, comme pour violer le temps de l'attente en remontant vers le passé.

1. L'usure.

Mais le temps use ce souvenir pourtant récent. « Déjà imprécis », il « s'estompe », ne laissant plus que ce halo de merveilleux, la couleur « orangée », résultat de la métamorphose, opérée par le temps magicien, d'un vilain pelage roux. La durée lime tous les éléments parasites, tous les objets étrangers, dans la conscience de Monsieur Andesmas, à l'attente fondamentale. Car c'est la seule attente de Michel Arc qu'il faut laisser à vif. Le passage du chien n'a été qu'une diversion infime, une « coulée colorée » qui aigüise encore l'arête de l'à-pic, symbole de la séparation.

2. L'association.

Chose curieuse, cette fois l'animal emprunte le chemin, le seul qui traverse la forêt, celui-là même par lequel devraient arriver Valérie et Michel Arc. Au lieu de détourner la pensée du vieillard de la place du village où danse le couple d'amants, il l'y ramène. N'y était-il pas d'ailleurs intimement associé? L'image du chien buvant « de la bonne eau » était inséparable, pour Monsieur Andesmas, de l'image de « Valérie qui lui donnerait à boire, du moment qu'il passerait devant sa maison » (le passage au style indirect traduit la subtile résurgence de l'obsession fondamentale). Attendre le retour du chien, c'était encore attendre Valérie. L'attente-diversion entraînait de nouveau vers l'attente première. Le chien sauvage domestiqué n'était qu'un objet de plus dont la possession ne se justifiait que par la présence de Valérie, un objet qu'il fallait pouvoir posséder, comme la maison, la terrasse, l'étang ou le village, pour pouvoir le donner à Valérie.

3. La victoire du temps.

Le chien n'a été en définitive qu'une ruse du temps, au moment même où Monsieur Andesmas croyait ruser avec lui. Insensiblement s'est opéré le passage de l'attente de l'heure à l'attente plus irritante créée par le retard. L'apparition et la disparition de l'animal ont marqué le temps, comme cette montre que le vieillard porte à son bras, comme l'allongement de l'ombre du hêtre, les variations de la lumière et l'apaisement de la mer tout au long du récit. Monsieur Andesmas ne peut plus rien faire : il enregistre la marche implacable de l'heure (« il était 4 heures... Michel Arc avait dit que 4 heures moins le quart était une heure qui lui convenait. Il était 4 heures ») ; il renonce ; il laisse retomber le bras qui porte la montre ; il s'écroule dans son fauteuil ; il devient lui-même, par le rythme de sa respiration que rend sensible le craquement de l'osier, par les gestes qu'il accomplit à intervalles réguliers pour éviter de s'ankyloser complètement, une machine à marquer le temps de son attente. Seule cette résignation permet de la supporter.

CONCLUSION

Mélangant subtilement le récit et les deux modes du style indirect, Marguerite Duras analyse avec précision, dans cette page, les ruses d'une conscience avec l'attente et les ruses, plus grandes encore, du temps qui finit par l'emporter.

Cette dissection resterait froide si la narration n'était porteuse d'un drame latent, celui d'un père jaloux, réduit à une impotence qui n'est que le symbole de son impuissance à aimer et à attendre quelqu'un d'autre que sa fille. Un style grave et implacable déroule en la déconstruisant cette situation essentiellement tragique.

C'est là sans doute, pour l'auteur, non pas seulement la situation de l'homme contemporain, mais l'image même de la condition humaine. « Le temps passe pour Monsieur Andesmas comme n'importe quel autre. » Dans cette vision désolante, le dernier mot semble « paralysie ».



« La tragédie nous apprend le chemin de la résignation. »

SCHOPENHAUER.

table des matières

	Pages
Avant-propos	7

MÉTHODE

I. Situation du commentaire composé.....	9
II. Élaboration d'un commentaire composé.....	13
III. Présentation d'un commentaire composé.....	17
IV. Rédaction du commentaire composé.....	20

Quelques instruments de travail

PRATIQUE

Corneille Le Cid, <i>Acte V</i> , <i>sc.</i> 2	23
Pascal Pensées, <i>Laf.</i> 308 ; <i>Br.</i> 792.....	29
Molière Dom Juan, <i>Acte I</i> , <i>sc.</i> 2	38
Racine Phèdre <i>Acte</i> , <i>I</i> , <i>sc.</i> 3	44
Montesquieu Considérations, <i>Chap. IX</i> (extrait)	52
Abbé Prévost Manon Lescaut, <i>première partie</i> (extrait)	58
Rousseau La Nouvelle Héloïse, <i>IV</i> , 17	66
Voltaire Candide, <i>Chap. XXX</i>	72
Diderot Le Neveu de Rameau (extrait)	79
Hugo Les Orientales, <i>IV</i> , « <i>Enthousiasme</i> » (extrait).....	87
Balzac Les Illusions perdues, « <i>Un grand homme de province à Paris</i> » (extrait). ..	92
Stendhal La Chartreuse de Parme, <i>Chap. XX</i> (extrait)	99
George Sand Les Maîtres Sonneurs, 4 ^e <i>veillée</i> (extrait)	107
Lautréamont Les Chants de Maldoror, <i>Chant III</i> (extrait)	115
Rimbaud Les Illuminations, « <i>Aube</i> »	120
Zola L'Assommoir, <i>Chap. II</i> (extrait).....	125
Apollinaire Alcools, « <i>Le Pont Mirabeau</i> ».....	131
Proust A la Recherche du temps perdu, <i>La Prisonnière</i> (extrait)	137
X Claudel Le Soulier de Satin, <i>Quatrième Journée</i> , <i>sc.</i> 2 (extrait)	145
Giraudoux Amphitryon 38, <i>Acte II</i> , <i>sc.</i> 2	151
Supervielle Les Amis inconnus, « <i>Solitude</i> »	157
Camus Le Mythe de Sisyphe, « <i>Les murs absurdes</i> » (extrait)	161
Marguerite Dumas L'Après-midi de Monsieur Andesmas (extrait)	166