

# **Université de Limoges**

Ecole doctorale Thématique, Cognition, Comportement, Langage(s)

**Faculté des Lettres et des Sciences Humaines**

**Centre de Recherches Sémiotiques**

Thèse

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Limoges en Sciences du Langage

Présentée et soutenue le 8 décembre 2009

par Concilie BIGIRIMANA

*Révolte et résignation dans le roman de l'après-guerre (1945-1953)*

Thèse dirigée par M. Jacques FONTANILLE

Jury :

M. Denis BERTRAND, Professeur, Université de Vincennes-Saint-Denis, Paris 8.  
Rapporteur

M. Louis PANIER, Professeur, Université Louis Lumière, Lyon II. Rapporteur

M. Bruno GELAS, Professeur, Université Louis Lumière, Lyon II. Président

M. Jacques FONTANILLE, Professeur, Université de Limoges. Directeur de la thèse

## *Dédicace*

Vous qui me restez encore,  
Et vous qui n'êtes plus,  
Mon labeur et mon salut  
Découlent de votre bravoure.

## ***Remerciements***

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer toute ma gratitude à tous ceux qui y ont collaboré. Je remercie sincèrement le Professeur Jacques Fontanille pour ses qualités humaines et scientifiques irréprochables.

Je désire également témoigner ma reconnaissance aux professeurs de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Limoges qui se sont investis dans la formation lors du DEA., sous le sifflement des balles. Je salue leur bravoure. Mes remerciements s'adressent aussi à tout le personnel de l'école doctorale de l'Université de Limoges pour sa bonne compréhension.

Je n'oublie pas non plus mes collègues burundais avec qui j'ai cheminé à tâtons depuis le D.E.A. Je pense particulièrement au professeur Adrien Ntabona, à mon amie Béatrice Nijimbere dont j'admire la sérénité. Je ne vous oublie pas, Evariste Barumwete et Révérien Sindayigaya. Vous avez été mes enseignants préférés, mes collègues de confiance. Vous restez encore mes modèles. Que la terre vous soit légère !

## *Avant-propos*

Comme les citations sont en italique, nous avons noté en gras et italique, les phrases qui étaient en italique dans les textes d'origine.

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>1</b>
<b>I. PRÉSENTATION SYNTHÉTIQUE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR LES ŒUVRES ET SUR LE THÈME .....</b>	<b>8</b>
I.1 Les études déjà réalisées sur les récits du corpus .....	8
I.1.1 <i>Le rivage des Syrtes</i> (1951), roman symbolique .....	8
I.1.2 <i>La peste</i> (1947), le roman de la révolte .....	13
I.1.3 <i>Le hussard sur le toit</i> (1951) : quelle attitude face au choléra ? .....	16
I.1.4 <i>Le Moulin de Pologne</i> (1952) ou le destin des Coste .....	18
I.1.5 <i>L'Écume des jours</i> (1947), un roman d'humour .....	20
I.2 La révolte et la résignation du point de vue de l'histoire des idées .....	21
I.2.1 La révolte : un concept toujours d'actualité, une lecture plurielle .....	21
I.2.1.1 La révolte et l'excès .....	21
I.2.1.1.1 La conception courante : la violence .....	21
I.2.1.1.2 L'intransigeance de Sartre .....	22
I.2.1.1.3 Le nihilisme de Nizan .....	23
I.2.1.2 La révolte et la modération : Camus et Kristeva .....	24
I.2.1.2.1 Camus et la pensée de midi .....	24
I.2.1.2.2 Kristeva et la révolte intime .....	26
I.2.2 La résignation : un concept diffus, un sens latent .....	27
I.2.3 Configuration sémiotique de la révolte et de la résignation .....	29
I.2.3.1 Perspective paradigmatique .....	30
I.2.3.2 Perspective syntagmatique .....	31
I.3 L'après-guerre et le malaise dans la culture .....	31
I.3.1 L'immédiat après-guerre et l'isotopie du destin .....	32
I.3.2 L'humour et l'ironie .....	33
I.3.2.1 L'ironie .....	33
I.3.2.1.1 L'ironie verbale .....	33
I.3.2.1.2 L'ironie de situation .....	33
I.3.2.1.2 L'humour .....	34
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE TRAGIQUE.....</b>	<b>36</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>36</b>
<b>I. LE TRAGIQUE COMME PARCOURS PASSIONNEL.....</b>	<b>38</b>
I.1 Rôles thématiques et actantiels .....	38
I.1.1 La fatalité : la nécessité .....	39
I.1.1.1 La prédestination .....	39
I.1.1.2 Le chaos .....	39
I.1.2 La réaction passionnelle du sujet .....	40
I.1.2.1 La conscience du changement .....	40
I.1.2.2 Les dérèglements .....	41
I.1.3 Horreur et pitié du public ou du lecteur .....	42
I.2 Segmentation des phases de la passion tragique .....	43
I.2.1 Les constituants syntaxiques .....	43
I.2.2 Les simulacres existentiels .....	45
I.2.3 La syntaxe modale .....	46

I.2.4	La syntaxe du tragique .....	47
I.2.4.1	L'éveil affectif : la surprise .....	47
I.2.4.2	La disposition : la panique .....	47
I.2.4.3	La pathémisation : l'absurdité .....	48
I.2.4.4	L'émotion : le courage et les plaintes.....	48
I.2.4.5	La moralisation.....	49
I.2.4.6	La tensivité .....	50
I.2.4.6.1	L'aspect.....	50
I.2.4.6.2	Phorie et intensité.....	53
<b>II.</b>	<b>LES VARIANTES DU TRAGIQUE À TRAVERS LES TEXTES ...</b>	<b>54</b>
II.1	<i>La peste, un fléau implacable</i> .....	54
II.1.1	Rôles thématiques et actantiels .....	54
II.1.1.1	Le fléau.....	54
II.1.1.2	L'implacabilité : <i>ne-pas-pouvoir-ne-pas-être, devoir-être</i> .....	55
II.1.2	Segmentation des phases .....	55
II.1.2.1	La surprise : des faits extraordinaires.....	56
II.1.2.1.1	Une nature étouffante .....	56
II.1.2.1.2	La présence des rats morts.....	57
II.1.2.2	La panique .....	57
II.1.2.2.1	La superstition .....	58
II.1.2.2.2	La religion.....	59
II.1.2.2.3	La science .....	59
II.1.2.2.3.1	La médecine.....	59
II.1.2.2.3.2	L'histoire .....	60
II.1.3	La séparation et l'exil.....	62
II.1.4	L'émotion : le désarroi .....	64
II.1.5	La moralisation.....	66
II.1.5.1	Le style de l'éveil : l'indifférence .....	66
II.1.5.2	L'excès de panique.....	67
II.1.5.3	Le sentiment d'exil.....	68
II.1.5.4	L'émotion : discrète et plus ou moins manifeste.....	68
II.2	<i>Le hussard sur le toit, une épidémie de peur</i> .....	69
II.2.1	Rôles thématiques et actantiels .....	69
II.2.1.1	L'épidémie .....	69
II.2.1.2	La peur.....	69
II.2.2	Segmentation des phases .....	70
II.2.2.1	La surprise .....	70
II.2.2.2	La panique .....	71
II.2.2.2.1	Les habitants .....	71
II.2.2.2.2	Angelo .....	73
II.2.2.2.2.1	Le savoir d'Angelo .....	73
II.2.2.2.2.2	Les cauchemars d'Angelo .....	74
II.2.2.3	L'instinct de conservation .....	76
II.2.2.4	L'émotion : la nausée et les convulsions.....	78
II.2.2.5	La moralisation.....	79
II.2.2.5.1	La surprise : orgueil.....	79
II.2.2.5.2	La panique : démesure.....	80
II.2.2.5.3	L'instinct de conservation .....	80
II.3	<i>Le Moulin de Pologne, une malédiction des Coste</i> .....	81

II.3.1	Rôles thématiques et actantiels de la malédiction.....	81
II.3.1.1	Le destin.....	81
II.3.1.2	La suspicion des voisins.....	81
II.3.1.3	La passivité des Coste.....	82
II.3.2	La segmentation des phases.....	82
II.3.2.1	La surprise.....	82
II.3.2.2	La panique.....	84
II.3.2.2.1	Une situation exceptionnelle.....	84
II.3.2.2.2	Des personnages hors du commun.....	85
II.3.2.3	L'instinct de conservation.....	85
II.3.2.4	L'émotion : le rire gras/le rire de désespoir.....	87
II.3.2.4.1	Le ricanement.....	87
II.3.2.4.2	Le rire manifeste et contagieux.....	89
II.3.2.4.3	Le sourire du désespoir.....	90
II.3.2.4.4	Le rictus.....	91
II.3.2.5	La moralisation.....	91
II.3.2.5.1	La surprise : la brusquerie des Coste/la mesquinerie des habitants.....	91
II.3.2.5.2	La panique : l'exagération.....	92
II.3.2.5.3	L'instinct de conservation.....	93
II.3.2.5.4	Une émotion vive.....	93
II.4	<i>Le rivage des syrtés</i> ou Aldo, le bouc émissaire.....	94
II.4.1	Rôles thématiques et actantiels.....	94
II.4.1.1	L'onomastique.....	94
II.4.1.2	L'impulsivité.....	96
II.4.2	Segmentation des phases.....	97
II.4.2.1	La surprise.....	97
II.4.2.2	La panique du héros.....	98
II.4.2.2.1	Aldo et le goût de savoir : le <i>vouloir-savoir</i> .....	98
II.4.2.2.2	Aldo séduit par Vanessa : le <i>savoir</i> , le <i>pouvoir</i> et le <i>devoir-être</i> .....	99
II.4.2.3	La transgression fatale.....	100
II.4.2.4	L'émotion : le remords d'Aldo.....	101
II.4.2.5	La moralisation.....	103
II.4.2.5.1	La surprise : l'empressement.....	103
II.4.2.5.2	La panique : les hallucinations.....	104
II.4.2.5.3	Une transgression accidentelle.....	105
II.4.2.5.4	Le remords d'Aldo : discret et manifeste.....	106
II.5	<i>L'Écume des jours</i> , la souveraineté de la mort.....	106
II.5.1	Rôles thématiques et actantiels.....	106
II.5.1.1	Les modalités du <i>devoir</i> et du <i>pouvoir-être</i> .....	106
II.5.1.2	La fuite du temps.....	107
II.5.2	Segmentation des phases.....	107
II.5.2.1	La surprise.....	107
II.5.2.2	La panique.....	108
II.5.2.2.1	Le nénuphar : le <i>savoir</i> .....	108
II.5.2.2.2	Le rétrécissement du monde de Colin : le <i>devoir-être</i> et le <i>non-savoir</i> 109	
II.5.2.2.3	Le travail terrifiant.....	110
II.5.2.2.3.1	Le surnaturel de l'enseigne du professeur Mangemanche.....	110
II.5.2.2.3.2	L'étrange travail de Colin.....	111
II.5.2.2.3.3	La machine, une dévoreuse d'hommes à l'usine de Chick.....	111

II.5.2.2.4	La contagion de la mort.....	112
II.5.2.2.5	L'émotion : les larmes et le sang-froid.....	112
II.5.2.2.6	La moralisation.....	113
II.5.2.2.6.1	La surprise : manque de maturité.....	113
II.5.2.2.6.2	La panique : <i>le-trop-tard</i> .....	113
II.5.2.2.6.3	La contagion de la mort : l'absurde.....	114
II.5.2.2.6.4	Le remords : la brusquerie et la compassion.....	114

### III. LA DIMENSION FIGURATIVE ET SENSORIELE DU TRAGIQUE

#### 116

III.1	Un dispositif figuratif effrayant.....	117
III.1.1	La morbidité du corps.....	117
III.1.1.1	Des personnages ordinaires.....	117
III.1.1.1.1	Les corps souffrants : douleur physique.....	117
III.1.1.1.1.1	Les motions intimes : <i>La peste</i> .....	118
III.1.1.1.1.2	La danse macabre des corps : <i>Le hussard sur le toit</i> .....	119
III.1.1.1.2	Les compatissants : contagion passionnelle.....	121
III.1.1.2	Des personnages illustres.....	123
III.1.1.2.1	Les Coste, des Job et des Ajax.....	123
III.1.1.2.2	Aldo, un nouveau Perceval?.....	124
III.1.2	L'espace <i>clos</i> versus <i>ouvert</i> , un paysage de la mort.....	125
III.1.2.1	Le clos, le proche, l'ici, la Chambre : la résignation.....	127
III.1.2.2	L'ouvert, le lointain, l'ailleurs : la révolte.....	129
III.1.3	Le temps : l'attente.....	136
III.1.3.1	Le temps calendaire pactise avec les fléaux.....	137
III.1.3.1.1	Un hiver bien rude.....	137
III.1.3.1.2	Un été caniculaire.....	138
III.1.3.1.3	Le vent et l'odeur intense.....	138
III.1.3.2	Le temps ontologique : le souvenir et l'attente.....	141
III.1.3.2.1	Le souvenir : le regret.....	141
III.1.3.2.2	L'attente.....	144
III.1.3.2.3	Coexistence des temps : le présent et la hantise du passé et du futur.....	145
III.1.3.3	Le recours frénétique à l'assoupissement : le temps compté.....	148
III.2	L'oultre-sens : la guerre comme symbole du tragique.....	154
III.2.1	L'allégorie : <i>La peste</i> et la guerre.....	155
III.2.2	Les signes à travers <i>Le rivage des Syrtes</i> .....	160
III.2.3	Le mal au cœur de l'homme : Giono.....	164
III.2.3.1	Les couleurs vives dans <i>Le Moulin de Pologne</i> .....	164
III.2.3.2	L'omniprésence des soldats à travers <i>Le hussard sur le toit</i> .....	166
III.2.3.3	La hantise du meurtre à travers <i>L'Écume des jours</i> .....	168

#### Conclusion..... 169

### DEUXIÈME PARTIE : RÉVOLTE ET RÉSIGNATION DU SUJET TRAGIQUE..... 171

#### Introduction..... 171



<b>I.</b>	<b>LE PROGRAMME NARRATIF DE LA LUTTE .....</b>	<b>173</b>
I.1	Le programme narratif de la lutte : échec .....	173
I.1.1	Le niveau actantiel .....	173
I.1.1.1	L'axe du désir .....	173
I.1.1.2	L'axe de la communication.....	174
I.1.1.3	L'axe du pouvoir .....	175
I.1.2	La syntaxe narrative .....	177
I.1.2.1	Une manipulation défailante .....	177
I.1.2.2	Une compétence faible: un <i>pouvoir</i> indécis .....	178
I.1.2.3	La performance ou l'épreuve principale: un échec cuisant.....	180
I.1.2.4	La sanction .....	180
I.2	Naissance du cognitif .....	181
I.2.1	Le niveau actantiel : la conversion cognitive du sujet .....	181
I.2.1.1	L'axe de la répulsion .....	181
I.2.1.2	L'axe de la décision.....	182
I.2.2	Le niveau narratif .....	183
I.2.2.1	Le contrat: une auto-destination.....	183
I.2.2.1.1	Un destinataire conscient, à la fois sujet et destinataire .....	183
I.2.2.1.2	Le destinataire dominé.....	184
I.2.2.1.3	Le destinataire contesté : il est taxé d'incompétence.....	185
I.2.2.1.4	Une compétence faible : empêcher .....	187
I.2.2.2	La performance .....	188
I.2.2.3	Une sanction ambiguë: acceptation.....	189
I.2.2.3.1	Une sanction ambiguë.....	189
I.2.2.3.2	Absence de sanction.....	192
I.2.2.3.3	Une sanction louche.....	193
<b>II.</b>	<b>INSTAURATION DES SUJETS COGNITIFS .....</b>	<b>195</b>
II.1	La quête de la connaissance du sujet observateur .....	195
II.1.1	La compétence de l'observateur .....	196
II.1.1.1	Le sens critique (l'imagination).....	196
II.1.1.2	La mémoire .....	198
II.1.2	La résistance du sujet informateur .....	201
II.1.2.1	Le secret: l'informateur se cache : il est objet .....	202
II.1.2.2	L'informateur se dissimule .....	204
II.1.2.3	L'informateur se révèle.....	206
II.1.3	Le su, le supplément de connaissance, le vu: l'invincible mal dans le monde.....	208
II.2	L'interaction informative : énonciation descriptive (la perception) .....	211
II.2.1	Les différents énonciateurs.....	211
II.2.1.1	Le <i>je</i> , un narrateur omniscient.....	212
II.2.1.2	Le <i>il</i> , le <i>on</i> , un narrateur anonyme .....	215
II.2.2	Le point de vue : objectivité/subjectivité .....	216
<b>III.</b>	<b>L'ASSOMPTION DE LA DIGNITÉ : DE LA RÉVOLTE À LA</b>	
	<b>RÉSIGNATION.....</b>	<b>224</b>
III.1	Une nouvelle conception de Dieu .....	224
III.1.1	L'indifférence de et à l'égard de Dieu .....	226
III.1.1.1	<i>La peste</i> .....	226

III.1.1.2	<i>Le hussard sur le toit</i> .....	230
III.1.2	Le christianisme, une institution corrompue : <i>L'Écume des jours</i> .....	232
III.1.3	Une vision apocalyptique de la religion, <i>Le rivage des Syrtes</i> .....	237
III.1.4	Dieu confondu au destin : l'anti-sujet de l'homme, <i>Le Moulin de Pologne</i> ....	241
III.2	La valorisation de l'homme .....	242
III.2.1	La résistance : résignation→ ressentiment→ révolte.....	242
III.2.1.1	La lutte solidaire : <i>La peste</i> de Camus .....	242
III.2.1.1.1	La lutte solitaire.....	248
III.2.1.1.1.1	Aldo .....	248
III.2.1.1.1.2	Angelo .....	251
III.2.1.1.1.3	Les alliés des Coste (Joseph et Mlle Hortense).....	253
III.2.1.2	Le fantastique: <i>L'Écume des jours</i> .....	254
III.2.1.3	L'absurde : de l'acceptation à la résignation.....	255
III.2.2	La résignation : révolte → acceptation → résignation.....	257
III.2.2.1	La fuite .....	257
III.2.2.1.1	<i>La peste</i> .....	257
III.2.2.1.2	La débandade des Coste .....	259
III.2.2.1.3	L'évasion d'Aldo.....	261
III.2.2.2	La destruction .....	262
III.2.2.3	Le suicide .....	263
III.2.2.3.1	Cottard.....	264
III.2.2.3.2	Pierre de M... et la mort lente.....	264
III.2.2.3.3	Le suicide de Julie .....	265
III.2.2.3.4	Les acteurs de <i>L'Écume des jours</i> .....	266
<b>Conclusion</b> .....		<b>269</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....		<b>270</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....		<b>275</b>
<b>Index</b> .....		<b>290</b>

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

*L'indignation fait (jaillir) le vers*<sup>1</sup>! Bien que recueillis fort loin de nous, ces propos n'ont rien perdu, ni de leur actualité, ni de leur intérêt. Ce proverbe de Juvénal suggère l'existence du mal dans le monde et l'intérêt que l'être humain peut y trouver en tâchant de bien s'en inspirer. Beaucoup d'écrivains sont en effet amenés à produire une œuvre littéraire parce qu'ils ont trop souffert. La littérature leur est une sorte de cure. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, le mal de vivre occupe une place importante en littérature.

Pendant la période antique, nous assistons à la floraison de la tragédie grâce aux auteurs grecs et romains. Au Moyen Âge, la misère inspire à Rutebeuf ses plaintes et nous nous demandons si le poème classique, *Ballade des pendus* ou *Épithaphe Villon*, aurait vu le jour si son auteur n'avait pas connu une vie de débauche. De même, quelques auteurs de la Pléiade, Ronsard et Du Bellay, entre autres, ont fait les beaux jours de l'Humanisme et de la Renaissance en s'inspirant du thème de la déception. Au siècle suivant, si le nom de Molière conquiert le monde des lettres, c'est parce que l'auteur, plus que quiconque, produit une littérature abondante et originale : il ose critiquer la monarchie. Le siècle des Lumières reprend la contestation et le pamphlet devient le dada des philosophes éclairés.

Depuis Jean-Jacques Rousseau, auteur des *Confessions* (1782), de *La nouvelle Héloïse* (1761) et des *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), le sentiment prime sur la raison. De cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup>, le mal d'exister est considéré comme un thème de prédilection chez beaucoup d'écrivains. Héros malheureux puisque leurs passions sont en désaccord avec le monde, Saint-Preux dans *La nouvelle Héloïse* de Rousseau et Cleveland dans le roman éponyme de l'abbé Prévost, sont autant d'exemples de ce malaise existentiel.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Benjamin Constant et Etienne Pivert de Senancour reviennent sur cet ennui existentiel. Plus que Constant, Senancour en va jusqu'à proposer des voies de sortie à ce mal de vivre. Dans *Oberman* (1804), il suggère qu'il vaut mieux se défaire d'une vie misérable que de la traîner pendant longtemps. Le suicide est pour lui une décision sage : *si je ne puis connaître de la vie que ses misères, est-ce un bien de l'avoir reçue? Est-ce une sagesse de la conserver*<sup>2</sup>, s'interroge-t-il.

---

<sup>1</sup> Juvénal, *Satires* : 1, V. 79 : *facit indignatio versum* !

<sup>2</sup> Senancour, E.-P. De, *Oberman*, lettre XLI, p. 37

Chateaubriand appelle ce malaise existentiel, *le vague des passions*, thème récurrent dans *René* (1802) et dans *Les Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850). La génération romantique, quant à elle, nomme cet état d'esprit, *le mal du siècle* et Baudelaire, l'état de *spleen*.

À cette époque, *le mal du siècle* trouve ses origines dans les bouleversements politiques et moraux. C'est pourquoi une littérature de combat voit le jour. Du mécontentement dû à l'exil jaillirent, au temps de Victor Hugo et de Napoléon, *Les châtiments* (1853), et quelques années plus tard, l'esprit naturellement éveillé au spleen de Baudelaire accoucha des *Fleurs du Mal* (1857).

En dehors de l'Hexagone, les exemples sont aussi légion. Werther dans le roman de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther* (1774), est une illustration du mal d'être. Plus que l'écrivain allemand, le Russe Dostoïevski incarne le mieux cette littérature de témoignage. Son roman, *Les Souvenirs de la maison des morts* (1862,) rappelle la condamnation à mort de l'auteur et la grâce qui lui fut faite sur le lieu d'exécution. À son retour du bagne, le romancier est loin d'être heureux. De ses mariages, de ses crises d'épilepsie et de la mort de sa fille naissent des œuvres comme, *Humiliés et Offensés* (1861), *Mémoires écrits dans un souterrain* (1864), *Crime et Châtiment* (1866), *l'Idiot* (1868), etc.

Le mal de vivre est aussi un sujet de réflexion de deux philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont inspiré l'existentialisme du XX<sup>e</sup> siècle en France. Ce sont l'Allemand Arthur Schopenhauer et le Danois Søren Kierkegaard. Pour le premier, l'être humain lutte parce qu'il est hanté par un *Vouloir vivre* ; de là, sa souffrance. Il parvient à vaincre ce malheur, non pas par le suicide, mais par la chasteté et l'ascétisme. Ainsi atteint-il l'indifférence ou le *nirvâna*. Aux yeux de Kierkegaard, la misère de l'homme découle de son état fondamentalement contradictoire. Partant, il devient conscient de son désespoir.

Aussi bien pour le peintre, pour le poète, que pour le musicien, les thèmes du malheur, de la misère et de la mort sont les plus exploités. Le public y réserve par ailleurs un accueil chaleureux. La production, autant que la réception de ce genre de récits dépend donc de la fonction cathartique de la fiction. Cet engouement pour une littérature de malaise a sans nul doute présidé au choix de ce travail intitulé, *révolte et résignation dans le roman de l'après-guerre (1945-1953)*.

D'aucuns pourront penser que la littérature de l'après-guerre n'offre qu'un panorama rebelle, en témoignent la production littéraire inspirée de la Grande Guerre et la critique y

afférente. Cependant, après la deuxième guerre mondiale, les écrivains hésitent à traduire cette déshumanisation. Aux yeux de certains critiques, Ardonò, entre autres, ce qui est arrivé à Auschwitz est indicible et partant ne devrait pas être évalué sur la dimension artistique : *la critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes*<sup>3</sup>, affirme-t-il. La position d'Ardono est catégorique. En refusant d'écrire après Auschwitz, nous dirions qu'il se laisse dominer par une sorte de *résignation*.

Pourtant, quelques écrivains tentent d'évoquer ce séisme qui vient de secouer le monde. Comme ils ne peuvent pas le décrire, ils le suggèrent. Autant dire qu'ils sont tiraillés entre la *révolte* et la *résignation*. Ils ont la volonté de témoigner, bien qu'ils soient conscients de leur impuissance. Ne pouvant pas représenter cette infamie du crime, ils s'efforcent néanmoins d'en rassembler des témoignages et d'en produire des chroniques. Ils rendent compte de l'horreur vécue pour laver l'humanité de sa honte. Selon Georges Molinié, c'est en racontant ce qui est arrivé que l'on pourra empêcher le mal de se reproduire : *l'artistisable d'après Auschwitz, notre absolu, notre couvercle de cendres, s'éclaire forcément d'une lumière aveuglée, se perçoit d'un son si violent qu'il est physiquement inaudible, et d'une forme qui n'a même plus l'ombre de la mort*<sup>4</sup>, observe-t-il.

Après la guerre, quelques écrits ont le ton de témoignage, tandis que d'autres s'en écartent visiblement. Les œuvres du présent corpus ont la spécificité d'osciller entre le cri et le silence. Grâce à l'approche sémiotique, nous verrons que la production littéraire de l'après-guerre n'implique pas seulement le renouvellement des formes, ou la prolifération des avant-gardes. C'est aussi la naissance d'un doute dans lequel le sujet humain a comme objet de valeur le changement, la régénérescence. Pour pouvoir se réaliser, il adopte des stratégies différentes, la *révolte* et la *résignation* sont les plus manifestes.

Cette étude se propose de traiter de la *révolte* et de la *résignation*, une sorte de réaction à ce *mal d'être*. Pour ce faire, elle recourt à l'approche sémiotique. Afin de mieux comprendre le concept de *révolte*, il importe en effet de l'étudier parallèlement avec celui de *résignation*. Par ailleurs, d'après les structuralistes, *tout sème n'a de fonction que différentielle*. C'est

---

<sup>3</sup> Ardonò, Th., cité par Molinié, G., dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, p. 235

<sup>4</sup> Molinié, G., *op. cit.* p. 261

pourquoi nous intitulos notre travail de recherche *révolte et résignation dans le roman de l'après-guerre (1945-1953)*, étude qui nous paraît digne d'intérêt.

En adoptant la perspective de la sémiotique littéraire, nous essayons de surmonter certaines des difficultés relevées par Denis Bertrand. Aux yeux du sémioticien, l'analyste du texte littéraire, contrairement au théoricien, devrait *mesurer modestement les chances de son apport*<sup>5</sup>. Toutefois, il reconnaît en citant Lévi-Strauss que sa réussite réside dans le dépassement de cette contrainte : *l'intention structuraliste est de découvrir pourquoi des œuvres nous captivent(...); quand nous interprétons une œuvre qui n'avait nul besoin de nous pour s'imposer, nous étayons de raisons supplémentaires un prestige qui s'était d'abord manifesté d'autres façons; car si l'œuvre ne possédait rien en propre aux niveaux où il était immédiatement possible de l'apprécier, ce rien ne serait réductible, en descendant vers des niveaux plus profonds, qu'à d'autres riens.*<sup>6</sup>

En partant de cette suggestion de Denis Bertrand, nous pressentons que notre travail a un double mérite. Du point de vue littéraire, son authenticité se révèle dans une analyse parallèle des cinq romans. Aucune étude n'a jamais réuni les quatre auteurs et aucun récit du présent corpus n'a été lu à la lumière de la *révolte* et de la *résignation*. Lors du colloque qui s'est tenu à l'École Normale Supérieure les 3 et 4 octobre 2002, la Société d'étude de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle (SELF XX) s'est proposé de faire un état des lieux de la recherche doctorale. Selon Jeanyves Guérin, la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle est un champ à la fois *saturé et mis en jachère*<sup>7</sup>. Au moment où certains auteurs, thèmes, genres et méthodes d'approches alimentent plusieurs recherches, d'autres sont laissés en *jachère*.

Camus, Giono et Gracq sont parmi les écrivains les plus exploités. Toutefois, *La peste*, *Le hussard sur le toit* et *Le Moulin de Pologne* ne figurent pas en premier sur la liste des œuvres les plus étudiées. Quant à Vian, il est à la fois mis en *jachère* par les doctorants et omis par les auteurs de cette *traversée des thèses*. De même, l'approche thématique est utilisée au détriment de la sémiotique littéraire. En outre, même si elle a fait l'objet de beaucoup d'études,

---

<sup>5</sup> Bertrand, D., *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, « Actes sémiotiques » 1985, p. 20

<sup>6</sup> Lévi-Strauss, Cl. cité par Denis Bertrand, voir *op. cit.* p. 21

<sup>7</sup> Guérin J., « Champs saturés et jachères », dans *La traversée des thèses, bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, pp. 13-24

la *révolte* n'a jamais été définie par rapport à son contraire. À notre avis, les deux termes sont en rapport dichotomique. De ce chevauchement découle l'intérêt sémiotique.

Du point de vue sémiotique, c'est ce *caractère double qui captive le lecteur* de ces récits. En traitant à fond les spécificités de chaque texte, nous verrons que le sens s'organise partout sur la contradiction *révolte/résignation*. Sur le plan *affectif*, le sujet *veut* être libre, mais il *doit* se soumettre à son sort. C'est pourquoi il entreprend de mener une lutte *cognitive*.

Au sein de ce projet, la méthode sémiotique organise l'ensemble. Elle nous permettra de recourir aux autres approches littéraires, entre autres, la psychanalyse et la sociocritique. Sur le plan de l'expression, la dichotomie se traduit par l'usage de l'ironie et de l'humour. Ces figures de rhétorique ne sauraient donc être mises en évidence sans la prise en compte de l'approche littéraire classique.

Afin de prouver l'originalité de notre recherche, nous allons faire l'état de la question au chapitre préliminaire. En dressant une présentation synthétique et analytique de la critique littéraire sur les œuvres et sur le thème, nous verrons que quoique la plupart des études aient frôlé le thème de la *révolte* et de la *résignation*, aucune ne l'a traité. C'est pourquoi nous nous efforcerons de définir les deux vocables. Sans son contraire, la *révolte* est un concept auquel la critique occulte une bonne partie de sa signification. Après avoir prouvé que les deux lexèmes forment un tout, nous essaierons de dégager le rapport qu'ils entretiennent avec la période de l'après-guerre. La configuration sémiotique de la *révolte* et de la *résignation* incarne l'esprit de l'après-guerre sous une double dimension, affective et cognitive.

La première partie de notre examen s'intitule *le tragique*. En se révoltant contre *ce qui est là*, le sujet, qui à la fois *veut* et *doit*, devient moralement déchiré. La *révolte* et la *résignation* se saisissent sur le plan affectif, puisque les deux catégories débouchent sur le tragique. Nous verrons comment une nature passionnelle organise un univers de discours. L'étude prouvera que cette forme sémiotique est susceptible de nourrir et de renouveler des genres littéraires comme la tragédie d'une part, et ; d'autre part, de fonder des énonciations originales : l'humour et l'ironie. Il s'agit d'un tragique moderne. Les quatre auteurs réécrivent des mythes.

Au premier chapitre, nous construirons *le parcours passionnel de ce tragique*. Au deuxième, nous tenterons de mesurer les écarts entre les récits, en en dégageant les différentes formes. Au cours des deux chapitres, nous recourrons à l'approche syntagmatique. Au

troisième chapitre qui traite de la dimension figurative et sensorielle, nous tâcherons, grâce à l'approche paradigmatique, de dégager l'influence de la tragédie sur ces récits. Contrairement à l'ancien, le héros moderne n'est plus condamné par les dieux, il est rongé par le mal. Il s'agit d'un corps assommé par la maladie. L'espace dans lequel il est emprisonné ressemble à l'espace antique et le temps est celui du *dasein* ainsi que le nomme Heidegger. Il est à la fois souvenir, attente et frénésie. Le sujet souffre de l'*encore-un-peu* ou du *pas-encore-là*. En tentant de réactualiser certains mythes, ces auteurs évoquent la guerre et le mal dans le monde. L'approche sociocritique nous servira donc de support, quoique le travail reste de sémiotique littéraire.

À l'insupportable de sa condition, l'être humain oppose sa *prise de conscience de la nécessité du combat*. La deuxième partie de l'analyse s'efforce d'en rendre compte. Pour ce faire, nous nous servirons de la sémiotique cognitive. Le premier chapitre concerne le *programme narratif de la lutte*. Découragés, les acteurs découvrent qu'ils mènent un combat difficile, voire impossible. Au deuxième chapitre, nous verrons qu'ils entreprennent de mener une quête du *savoir* : *ce sont des sujets instaurés*. Nous recourons aux théories de la perception de Jacques Fontanille et de Pierre Ouellet. Le sujet et l'anti-sujet disposent de la compétence interprétative, car tout acte stratégique de l'un anticipe les contre-stratégies de l'autre. Après avoir découvert que le mal se trouve dans le monde et ancré dans son être, le sujet cognitif nie l'importance de Dieu et s'assume seul responsable de son destin. Tel est l'objet du dernier chapitre. Nous essaierons de valider ce changement d'identité modale et actantielle grâce aux théories de Jean-Claude Coquet.



*Après tout, la révolte est affaire personnelle. Dans la mesure où elle est notre dernière raison de vivre lorsque le sentiment nous vient qu'il ne reste plus rien de notre vie, parce qu'elle est l'ultime tentative d'« arracher sa vie au hasard » pour reprendre la belle formule de Sartre, n'est-elle pas la plus subjective et la moins partagée de nos actes comme de nos attitudes ?<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup> Waresquiel E., (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX<sup>e</sup> siècle*, Larousse, 2004

# I. PRÉSENTATION SYNTHÉTIQUE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR LES ŒUVRES ET SUR LE THÈME

Les œuvres du présent corpus ont été diversement étudiées, mais aucune n'a été examinée dans la voie que nous empruntons. Toutefois, la plupart suggèrent que les cinq romans de *l'après-guerre* sont construits sur la dichotomie *révolte/résignation*.

## I.1 Les études déjà réalisées sur les récits du corpus

Paru il y a plus d'un demi-siècle et vite couronnés de succès, les récits de la présente analyse ont fait l'objet de beaucoup d'études. Celles-ci sont d'un inégal intérêt. Roman symbolique, *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq a eu un important retentissement auprès de la critique. Il est suivi de *La peste* d'Albert Camus. Quant au *Hussard sur le toit* de Jean Giono et à *L'Écume des jours* de Boris Vian qui ont pourtant fondé la renommée de leurs auteurs, ils ont attiré moins de curiosité scientifique que les deux précédents. Enfin, de tous ces récits, *Le Moulin de Pologne* de Giono aura été le moins étudié.

### I.1.1 *Le rivage des Syrtes* (1951), roman symbolique

Nous empruntons le titre de *roman symbolique* à Ruth Amossy, non pas pour référer seulement à son étude, mais pour évoquer l'ensemble des recherches qui sont jusqu'ici consacrées au récit gracquien. Que les unes y voient une forme particulière de *l'attente*, les autres un *paysage de la mort* ou un *roman de signes*, toutes suggèrent en effet la prégnance du symbole à travers le roman. C'est de ce sens polysémique que nous avons dégagé la dichotomie *révolte/résignation*. Ces signes qui, à la fois réveillent et hypnotisent le héros, le révoltent et le soumettent à leur énigme. Eu égard aux études antérieures, la part du symbole découle de *l'analogie*.

La richesse des signes qu'évoque *Le rivage des Syrtes* lui confère sa singularité au sein de la production romanesque de Gracq. Si sa position symbolique le distingue des autres récits de l'auteur, son intrigue narrative non riche en péripéties le rapproche de tous ses romans. Elle en constitue par ailleurs le sujet. D'après Ruth Amossy, *le sujet est donc ce qui permet au romancier de tenir le lieu et la formule, de trouver la pente sur laquelle l'écriture glisse avec prédilection. Nul besoin, pour cela d'inventer une intrigue fertile en rebondissements. Deux*

*personnages de doubles cherchant à élucider leurs rapports à travers une femme (Au château d'Argol) ; un petit groupe d'estivants fasciné par le futur suicidé qu'est Allan, ce nouvel amant de Montmorency (Un beau ténébreux) ; un officier qui attend la mort dans une maison-forte des Ardennes durant la seconde guerre mondiale (Un balcon en forêt) ; voilà qui suffit à lancer le récit sur la bonne route où il se déroule de lui-même avec aisance. Le rivage des Syrtes obéit à la même pression impérieuse, et trouve son ordonnance dans un sujet d'une très grande simplicité.*<sup>9</sup>

Après avoir été abandonné par son amie d'enfance, Aldo, jeune noble de la seigneurie d'Orsenna, vit une atmosphère de sommeil et d'attente comme le reste de la population. Voulant échapper à cet ennui apparemment congénital de la cité, il sollicite un emploi pour s'éloigner de la capitale. Il est alors envoyé aux Syrtes comme observateur auprès des troupes que la seigneurie maintient sur « le rivage des Syrtes », face au Farghestan, un pays ennemi. Entraîné par ses amis et surtout envoûté par les signes qu'il entrevoit, Aldo dépasse les frontières maritimes pour *ne pas rester séparé, être plus près, voir, toucher* un au-delà fabuleux. En conséquence, le *Redoutable*, vieux bateau patrouilleur, reçoit trois coups de canon et le climat de sommeil cède la place à la tension : la guerre est imminente.

Les signes qui dominent le roman sont différemment appréhendés. Beaucoup d'études mentionnent notamment la prépondérance de l'image, les thèmes de l'attente, de l'eau, du double, inhérents à l'ensemble de l'œuvre gracquienne. Toutefois, ces différentes critiques évoquent indirectement l'analogie. À titre d'exemple, nous citerions *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq* (1979) de Marie Francis. L'attente dont il est ici question est ambiguë. C'est d'elle que découle l'image. Certains critiques décèlent à travers le récit un ensemble de signes qui font sens. Ce sont notamment Chambers Ross, « *Le rivage des Syrtes* ou l'origine des signes »<sup>10</sup> ; Simone Grossmann, « Aspects poétiques du noir

---

<sup>9</sup> Amossy, R., *Parcours symboliques chez Julien Gracq. Le rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982, p. 8

<sup>10</sup> Chambers, R., « *Le rivage des Syrtes* ou l'origine des signes », *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 137, janvier-mars 1970, pp. 141-154

dans *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq »<sup>11</sup> et Michel Guiomar, « Un paysage de la mort : *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq »<sup>12</sup>.

Comme l'attente génère une sorte de tension intérieure généralement due à la surprise, le sujet tend à interpréter ces signes précurseurs du changement. En essayant de les comprendre, il leur imprime un sens. Cette signification qu'il prête à ce décor émane d'une vision plus individuelle que collective. Pour les comprendre, le lecteur doit disposer de la même culture que l'écrivain d'autant que celui-ci représente son monde selon son époque et son état d'âme. C'est pourquoi, la sociocritique et la psychocritique s'avèrent comme la pierre de touche commune à l'ensemble des études consacrées au roman gracquien, y compris celles qui sont axées sur le style. Les recherches menées par Michel Murat, Ruth Amossy et Bernard Vouilloux, respectivement dans *Le rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style I et II*, (1983), *Parcours symboliques chez Julien Gracq* (1982) et *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq* (1989), sont les plus manifestes.

Murat, Amossy et Vouilloux relèvent de leurs analyses les pouvoirs de l'*analogie*. Celle-ci est fondée selon Murat sur l'anthroponymie et sur la métaphore, tandis qu'elle est constituée, d'après Amossy, du rapport entre le Social, l'Autre et l'Histoire. Quant à Vouilloux, le décor suscite une impression *autre*, au moment où l'image plastique participe de l'enchantement du sujet. Aussi ce dernier s'exerce-t-il à interpréter le *portrait* comme la présence réelle d'une *autre* personne. Les impressions que le narrateur se plaît à décrire suggèrent une *analogie* entre ce qu'est un personnage et ce qu'il doit être. Sur les plans affectif et cognitif, il est sujet de l'attente.

Au cours de cet examen, nous tâcherons de montrer que ce roman, comme le reste du corpus, est construit sur les modalités virtualisantes que sont le *vouloir* et le *devoir*. Sur la dimension affective, cela se traduit par le *tragique*. Du point de vue cognitif, la *révolte* et la *résignation* sont des stratégies prises par le sujet pour affronter son anti-sujet. L'attente génère des signaux attractifs qui le propulsent au-delà de lui-même (la *révolte*), tout comme elle se pare de signes qui tendent à l'engourdir (la *résignation*). Nous y reviendrons dans les chapitres qui suivent.

---

<sup>11</sup> Grossmann, S., « Aspects poétiques du noir dans *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq », *Travaux de linguistique et de littérature*, XIV, 2, 1976, pp. 229-238

<sup>12</sup> Guiomar, M., « Un paysage de la mort : *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq », *Revue d'Esthétique*, XIV, fasc. I, janvier-mars 1962, pp. 166-188

Cette attente paraît apocalyptique aux yeux de Michel Guiomar et onirique selon Laurence Rousseau. Dans *Trois paysages du rivage des Syrtes*, Guiomar dégage une triple structure symbolique de l'espace à travers les catégories de l'insolite, du lugubre et du macabre. Le Farghestan symbolise en effet la mort, tandis qu'Orsenna incarne la vie. Aussi l'attente qui découle de l'insolite signifie-t-elle une attente de la mort. Au-delà de ces données apocalyptiques, Guiomar relève encore un déchiffrement symbolique du récit placé sous le signe de l'inspiration poétique qu'incarne Vanessa fugace, imprécise, insaisissable, limitée aux grands moments de l'œuvre. Tel est l'objet d'un article intitulé : « Inspiration et création d'après le rivage des Syrtes »<sup>13</sup>. Selon l'auteur, Aldo est considéré comme un poète qui progresse dans la voie de la création au gré d'une série de rencontres avec ses Doubles.<sup>14</sup>

Guiomar se rapproche ainsi des critiques qui décèlent à travers le récit gracquien les caractéristiques du *surréalisme*. Parmi eux, Yves Bridel, Guylaine Massoutre, Noël Mireille, Laurence Rousseau. Longue, l'attente s'apparente en effet au sommeil, au rêve... D'après Fabre-Luce Anne<sup>15</sup>, le récit de Gracq s'appréhende sous une perspective dialectique du réel et de l'imaginaire. Autant l'univers offre un ensemble de signes mystérieux que le héros s'engage à décoder, autant il prête à la naissance et à l'éclosion du rêve. Aldo qui interprète ce décor aux apparences mystérieuses et qui devient à son tour envoûté, oscille ainsi entre un monde bien réel et un autre irréel.

Bien plus, la symbolique de l'eau semble confirmer cette référence. Cette caractéristique est aussi commune à l'ensemble de l'œuvre gracquienne. L'étude réalisée par Laurence Rousseau : *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, s'efforce d'en rendre compte. L'auteur évoque le mouvement dialectique de l'eau : celle-ci a un statut de surréel par analogie. En outre, elle imprime de par ses divers aspects, un décor signifiant. Les *eaux mortes* symbolisent le sommeil et les *eaux vives*, le réveil. Quant à la brume, elle sert de médium entre les deux. Rousseau explique cette analogie : *l'eau est décor, mais elle est aussi support, ce qui implique que son rôle passif se double d'un rôle plus actif. Du rôle de figurant, l'eau va passer à celui d'acteur, en s'animant de la même tension dramatique que celle de notre récit. C'est ainsi que nous pouvons relever une double*

<sup>13</sup> Guiomar, M., « Inspiration et création d'après le rivage des Syrtes », *Revue d'Esthétique*, XVII, fasc. Janv-juil, 1964, pp. 82-104

<sup>14</sup> *Idem*, p. 83

<sup>15</sup> Fabre-Luce, A., « Dialectique de l'imaginaire dans le rivage des Syrtes de Julien Gracq », *Revue des Sciences Humaines*, XXXIII, fasc. 129, janvier-mars, pp. 125-133

*figuration métaphorique de ce mouvement : figuration dialectique tout d'abord par le combat eaux mortes/eaux vives, figuration parallèle ensuite par le thème de la remise à flot.*<sup>16</sup>

Autant dire que la distinction *eaux mortes/eaux vives* établie par l'auteur se rapproche de celle que nous avons relevée et qui constitue l'objet de notre étude. Les *eaux vives* suggèrent l'idée de *révolte* alors que les *eaux mortes* évoquent celle de *résignation*. Il existe néanmoins un état intermédiaire qui se présente sous forme de *brume*. Celle-ci symbolise, à notre avis, le *ressentiment*, c'est-à-dire, le passage de la *résignation* à la *révolte*. Rousseau le certifie par ailleurs, en ces termes : *sa présence obsédante tout au long du récit a pour principal effet de décentrer la vie. La brume fantomatique nous place à la frontière des deux mondes : elle brouille le passé pour mieux inciter à l'avenir.*<sup>17</sup>

En somme, ce qui rapproche toutes ces analyses, c'est le caractère double du narrateur qu'elles essaient de valider. Les recherches menées par Guylaine Massoutre, Yves Bridel, Mireille Noël et Gérard Gogez, respectivement à travers *Le rivage des Syrtes de Gracq*, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq* et *Julien Gracq. Le rivage des Syrtes* le confirment.

La duplicité du narrateur participe de la richesse littéraire du récit. En tant que rapporteur des événements passés, Aldo, témoin objectif, se moule aux péripéties sans intention aucune de les changer. En tant qu'acteur des événements, il revêt quelques caractéristiques de rebelle. Les études axées sur ce double aspect sont « Le regard dans *le rivage des Syrtes* »<sup>18</sup> de Yves Bridel et « *Le rivage des Syrtes* ou l'origine des signes » de Chambers Ross. Cette dernière analyse met en lumière la double identité d'Aldo. Le héros-narrateur est en effet appréhendé à la fois comme lecteur et comme auteur.

Ajoutée à la multiplicité des signes, cette duplicité du narrateur crée un univers d'inquiétude. Certains analystes y reviennent souvent. Parmi eux, Boutang et Sigaux, dans leurs articles étrangement similaires, « *Le rivage des Syrtes* ou le nihilisme de l'inquiétude »<sup>19</sup> et « *Le rivage des Syrtes*, légende de l'inquiétude »<sup>20</sup>. Cette voix double et inquiète est celle

<sup>16</sup> Rousseau, L., *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Lettres Modernes, 1981, p. 126

<sup>17</sup> Idem, p. 77

<sup>18</sup> *Actes du Colloque « Julien Gracq »* tenu à Angers, 1979, pp. 545-576

<sup>19</sup> Boutang, P., « *Le rivage des Syrtes* ou le nihilisme de l'inquiétude », *Aspects de la France*, 7déc.1951

<sup>20</sup> Sigaux, G., « *Le rivage des Syrtes*, légende de l'inquiétude », *La Table Ronde*, n° 48, déc. 1951 p.19-22

d'un narrateur révolté contre la léthargie de sa cité et soumis à la sauvegarde de ses traditions. Il revêt par ailleurs les caractéristiques des héros romantiques et préromantiques, en l'occurrence la mélancolie, le cosmopolitisme et la quête de la liberté. Jean-Antoine Bour y a consacré un article, « Quelques thèmes préromantiques du *Rivage des Syrtes* »<sup>21</sup>.

Les études déjà réalisées sur *Le rivage des Syrtes* prouvent que le roman est bâti sur l'analogie. Comme le déclare Ruth Amossy, le sens polysémique de ce récit le rapproche des autres œuvres écrites bien ou peu avant lui : *le récit symbolique inclut aussi bien la parabole évangélique et les textes médiévaux, que les romans de Kafka et Jünger, ou La peste de Camus...*<sup>22</sup> La contradiction *révolte/résignation* découle de ce pouvoir des signes. Cette voix à la fois rebelle et résignée semble émaner des autres écrivains de l'après-guerre. Contemporain de Gracq, l'auteur de *La peste* a aussi produit un récit qui relève du modèle symbolique.

### I.1.2 *La peste* (1947), le roman de la révolte

Oran est une cité en proie à l'épidémie de la peste. Pour éviter la contagion, beaucoup d'habitants fuient la ville empestée, d'autres se cachent, tandis que quelques courageux se décident à combattre le fléau. Aidés par certains volontaires, Tarrou et Rieux s'engagent dans la résistance contre ce mal. Même s'il parvient à guérir quelques malades grâce au vaccin découvert par Castel, le docteur Rieux reste plongé dans une profonde inquiétude : certaines personnes meurent malgré la découverte du vaccin. Par ailleurs, le médecin sait que le bacille de la peste ne meurt jamais.

Au sein de l'œuvre camusienne, *La peste* fait partie du cycle de la *révolte*. La pensée de l'auteur se répartit en deux catégories. D'une part, nous avons des œuvres qui expriment la vision *absurde* du monde, comme le roman *L'Étranger* (1942), les pièces de théâtre *Caligula* (1944) et *Le Malentendu* (1944) et l'essai : *le Mythe de Sisyphe* (1942). Puisque le monde est *absurde*, le penseur propose une solution : l'homme doit *refuser* ce non-sens de la vie. Cette conception de la condition humaine est traduite par la deuxième partie de son œuvre faite du roman *La peste* (1947), des drames *L'État de siège* (1948) et *Les Justes* (1949) et de l'essai *L'Homme révolté* (1951).

---

<sup>21</sup>Bour, J.-A., « Quelques thèmes préromantiques du *rivage des Syrtes* ». *The French Review*, XLIII, Special Issue, Hiver 1970, pp. 1077-115.

<sup>22</sup>Amossy, R., op. cit., p. 15

Étudier le roman de Camus sous l'apparence de la *révolte* n'est donc point étonnant. Raymond Gay-Crosier, dans un article intitulé « la révolte génératrice et régénératrice », traite de la *révolte* dans une perspective éthique et philosophique. Toutefois, envisagée sous son aspect sémiotique, la *révolte* dont il s'agit ne peut que s'appréhender sous l'émail de la *résignation*.

Par ailleurs, bien qu'il ait valu le prix Nobel à Camus, le roman *La peste* est le moins étudié par rapport à l'ensemble romanesque de l'auteur. De ses voyages en Amérique latine, la critique va s'engouer de *L'Étranger* et de ses conférences. Certains titres d'articles le confirment : « Condemnation and imprisonment in *L'Étranger* and *Le Dernier jour d'un condamné* »<sup>23</sup>. Ce roman aura, plus que les autres, suscité la curiosité scientifique. Son retentissement est presque mondial. Ainsi, en 1964, Phillip H. Rhein publie *The Urge to live. A comparative Study of Franz Kafka's Der Prozess and Albert Camus' L'Étranger*. Onze ans plus tard, Bartfeld Fernande valide la conception semblable de la peine capitale entre Camus et Hugo, dans un article intitulé « Camus et Hugo, essai de lectures comparées »<sup>24</sup>. D'autres analystes compareront Camus à ses contemporains, et parmi eux Fitch, auteur du livre publié en 1964 sous le titre *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*.

Les études antérieures à la nôtre se répartissent donc en deux groupes et s'intéressent plus à l'ensemble de l'œuvre camusienne qu'au seul roman *La peste*. Tandis que le premier est axé sur la composition de l'œuvre, le second est essentiellement thématique. Parmi les études qui privilégient la structuration de la fiction, nous avons celles de Paul A. Fortier, intitulée *Une lecture de Camus : la valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque* (1977). L'auteur s'attache à prouver que la compréhension et l'émotion de cette œuvre découlent de l'importance de la description. Celle-ci n'est pas homogène car elle varie d'un roman à l'autre. Par exemple, l'écriture de *L'Étranger* est neutre au moment où *La peste* adopte un procédé narratif subtil. Quant à *La chute*, elle s'articule sur les ambiguïtés de l'énonciation : l'essai<sup>25</sup> de Franck Evrard s'attache à le justifier. De cette variété de la description découle l'importance du décor. Le temps qui rythme les grands moments de l'œuvre est excessivement marqué. À

---

<sup>23</sup> Forde, M.-C., « Condemnation and imprisonment in *L'Étranger* and *Le Dernier jour d'un condamné* », in Winter, 1971

<sup>24</sup> Fernande, B., « Camus et Hugo, essai de lectures comparées », in *Archives des lettres modernes*, n° 3, 1975

<sup>25</sup> Evrard, F., *Albert Camus*, Paris, Ellipses, 1998



travers *La peste*, nous verrons qu'il est à la fois souvenir, attente d'une menace d'abord, d'une mort ensuite, et enfin d'une fatalité.

Ce qui séduit encore le lecteur de l'œuvre de Camus, c'est en outre la cohérence de sa réflexion. Son cheminement philosophique se perçoit comme une perpétuelle évolution d'une pensée qui se cherche. À l'*absurdité* du monde, l'auteur oppose la *révolte* de l'homme avant de prôner le *juste milieu*. En proposant cette philosophie de la *pensée de midi*, il essaie d'assouplir sa vision de la *révolte*. De cet ensemble philosophique et littéraire, les références au mal ne manquent pas ; en témoignent les analyses faites principalement par Jean-Jacques Gonzales, *Albert Camus. L'exil absolu* (2007), Jacqueline Lévi-Valensi, « la relation au réel dans le roman camusien »<sup>26</sup> et Fernande, *L'effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus* (1988).

L'étude isolée du récit *La peste* est souvent interprétée comme une allégorie de la Deuxième Guerre mondiale. Si cette idée a fait l'unanimité des critiques, cette étude ne se propose pas de le prouver. En dégageant le canevas sur lequel le roman est bâti, l'analyse de certains paradigmes nous permettra de comprendre certaines similitudes entre la peste et l'histoire. La *révolte* évoque la Résistance et la *résignation* simule la Collaboration.

Autant dire que la vision du monde du penseur exprime un manque criant de liberté que Roger Quilliot se propose d'étudier à travers *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus* (1970). Le critique place, en effet, l'ensemble de l'œuvre camusienne sous le signe du déchirement et de l'ambiguïté : *le royaume de la mer et l'exil des prisons*. À travers *La peste*, la dichotomie *révolte/résignation* émane de ce déchirement et de cette ambiguïté. C'est pourquoi Maurice Weyembergh<sup>27</sup> et Jacqueline Lévi-Valensi<sup>28</sup> exploitent le thème de l'emprisonnement physique du sujet et suggèrent l'idée de *révolte* qui s'ensuit. Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel constatent en outre que la séduction de l'œuvre camusienne découle de son importance *lyrique*<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> *Cahiers. A. Camus. 5. A, Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Juin, 1982

<sup>27</sup> Weyembergh, M., « L'obsession du clos et le thème des camps », in *Cahiers. A. Camus. 5. A, Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Juin, 1982

<sup>28</sup> Lévi-Valensi, J., *La peste d'Albert Camus*

<sup>29</sup> Lévi-Valensi, J. et Spiquel, A., *Camus et le lyrisme*, Paris, Gallimard, 1991

L'accueil de *La peste* n'est donc pas à la mesure de sa réussite littéraire. Peu d'études se sont exclusivement consacrées au roman et beaucoup de critiques y reviennent au moment où ils considèrent l'ensemble de l'œuvre camusienne. N'est-ce pas une raison de plus de pouvoir lire le roman à l'échelle de la production contemporaine de l'auteur ? Autant la lutte contre l'épidémie de peste témoigne de l'absurdité de la révolte et en constitue une attitude humaine, autant le combat contre le choléra révèle la peur de l'abjection et de la morbidité.

### I.1.3 *Le hussard sur le toit* (1951) : quelle attitude face au choléra ?

Un jeune colonel nommé Angelo fuit la révolution piémontaise. Il prend le chemin nord de l'Italie et gagne le Sud de la France, une région ravagée par le choléra. Surpris, puis terrifié par le grand nombre de cadavres qu'il rencontre, il entreprend, la mort dans l'âme, de sauver des survivants. Devenue quotidienne, cette tâche intéresse le héros, parce qu'il a trouvé une *occasion de se faire valoir*. Toutefois, il a peur d'être contaminé par les cholériques qu'il côtoie. Il apprendra plus tard que les victimes meurent plus de mélancolie que de choléra. C'est pourquoi tout le monde s'attend au pire.

Chez Giono, l'attente de la mort se métamorphose en une peur mortelle de l'impur. Le choléra symbolise l'existence du mal dans le monde. Selon Denis Labouret, cette expansion de l'abjection évoque l'horreur des deux guerres mondiales : *voilà la contagion mortelle qui intéresse Giono, particulièrement marqué par la peur des grandes crises mimétiques du siècle, de la boue des tranchées aux épidémies de peur et de cruauté de la Seconde Guerre mondiale. Comment échapper au mimétisme destructeur ? Peut-on en parler - et comment en parler ? Ces questions trouvent dans **Le hussard sur le toit** leur expression privilégiée : une épidémie meurtrière, voilà une crise mimétique de premier choix qui ne peut que favoriser l'expansion de l'abjection.*<sup>30</sup>

La majorité des critiques insistent sur l'expression de la peur à travers *Le hussard sur le toit*. Sur le plan figuratif, l'épidémie de choléra est comparée à la guerre, au mal et à l'égoïsme. La peur résulte de cette atmosphère de l'attente de la contagion, d'une part, et de l'autre, elle est suscitée par la description des corps en mouvement.

---

<sup>30</sup> Labouret, D., « Contagion et abjection dans le hussard sur le toit », in *Cahiers scientifiques de l'université d'Artois*. « *Le hussard sur le toit de Giono* ». Actes du colloque d'Arras du 17 novembre 1995, p. 72.

Le corps grotesque, à travers *Le hussard sur le toit*, a été analysé par Béatrice Bonhomme comme un corps destiné à l'exhibition. Selon J.-J. Vincensini, *les chairs se désagrègent, se liquéfient, se corrompent, explosent ou implosent*.<sup>31</sup> Labouret y voit une adéquation entre ce qu'est réellement le choléra et la conception que l'être humain s'en fait. *Le choléra atteste donc la fragilité et l'insuffisance des définitions humaines de la vie et de la mort, et dévoile l'ironie d'un monde qui menace l'ordre du vivant par le jeu de ses illusions et le vertige de ses masques : pour reprendre les termes de Jean Decottignies, le choléra établit dans le monde et dans le temps, la souveraineté de l'inintelligible*.<sup>32</sup>

En partant de cette *souveraineté de l'inintelligible* évoquée par Decottignies et Labouret, nous postulons que le récit de Giono est bâti sur la *révolte* et la *résignation* du sujet. Bien que le monde soit incompréhensible, l'être humain s'efforce de le saisir. Tantôt il se révolte contre son destin, tantôt il s'y résigne. Pour échapper au mal de choléra, il faut être orgueilleux, avoir un esprit haut et fier. Selon les tenants de la psychanalyse, le sujet accède à cet esprit supérieur grâce à son sens de révolte. En refusant de subir le choléra à la manière de ses contemporains, Angelo essaie de se réaliser. Non seulement il se révolte contre le fléau, mais encore, il s'oppose à l'atroce peur qui occasionne plus de victimes que l'épidémie. C'est pourquoi il décrit le fléau en recourant à l'humour et à l'ironie.

Pierre Citron<sup>33</sup> et Véronique Anglard<sup>34</sup> ont consacré d'excellentes études à ces marques de l'humour et de l'ironie. À un mal qu'il ne peut nullement vaincre, le sujet oppose une hauteur de vue. L'humour devient ainsi une manière de rester hors d'atteinte et l'ironie, une sorte de détente.

Les différentes critiques du roman sont axées sur la peur et le grotesque. Sur le plan stylistique, les figures de l'humour et de l'ironie sont les plus significatives. À notre avis, la révolte et la résignation peignent ces différentes attitudes du sujet. Plus que *Le hussard sur le toit*, *Le Moulin de Pologne* essaie de traduire la peur par l'horreur d'une fatalité jugée héréditaire.

---

<sup>31</sup> Vincensini, J.-J. (dir.), « Souillure et pureté, le corps et son environnement culturel », in *Les régimes temporels dans les Illusions perdues, ou l'emploi du temps selon Balzac*, p. 121

<sup>32</sup> Idem, p. 76

<sup>33</sup> Citron, P., « Giono l'enchanteur », in *Commémoration du Centenaire de la mort de Giono*, Paris, Grasset, 1996

<sup>34</sup> Anglard, V., *Les romans de Giono*, Paris, Seuil, 1997

#### I.1.4 *Le Moulin de Pologne* (1952) ou le destin des Coste

De tous les romans de Giono, *le Moulin de Pologne* est le moins étudié. Excepté les recherches qui portent sur l'ensemble de son œuvre romanesque et axées sur le rire, celles de Pierre Citron et de Véronique Anglard notamment, le récit de Giono n'a pas fait l'objet de beaucoup d'examen. Nous pouvons néanmoins mentionner quelques études qui se répartissent en deux ensembles. Le premier porte sur la tragédie des Coste et s'envisage sous une approche thématique. Le second s'intéresse, quant à lui, au personnage du narrateur. Nous allons le découvrir après ce résumé.

Parvenu au sommet de son bonheur et de sa richesse, Coste se voit livré à un destin horrible. À la mort inopinée de sa femme et de ses deux fils, il entreprend de mener une lutte contre son destin. Celui-ci est volontairement confondu avec Dieu. Dans un premier temps, la fatalité semble maîtrisée. Les deux filles de Coste, Clara et Anaïs, prospèrent remarquablement. Le domaine de Coste, « Le Moulin de Pologne », qui avait été abandonné à cause des malheurs répétés de la famille, retrouve sa luxuriante beauté. Pourtant, le destin réapparaît et anéantit les Coste.

Le récit a été interprété comme la manifestation du mal sous les apparences de l'hérédité. Du point de vue thématique, les critiques s'accordent à souligner la souveraineté de la fatalité. Au cours d'une conférence<sup>35</sup> centrée sur le roman, les intervenants ont focalisé leurs visions sur la tragédie des Coste. Tous les titres d'articles sont à ce propos significatifs. Nous regrouperons ces analyses en deux catégories. La première est axée sur la thématique et comprend : « Aspects tragiques du *Moulin de Pologne* de Giono » de Georges Bafaro, « L'équation du destin dans *Le Moulin de Pologne* » de Claude Dauphiné, « Le défi au destin » de Luc Charmont, « Cruauté et démesure dans *Le Moulin de Pologne* » de Catherine Macé et « Les figures du destin dans *Le Moulin de Pologne*, roman de la fatalité » de Francine Ninane de Martinoir. Nous mettrons dans la deuxième catégorie les études qui concernent le style et la narration. C'est encore à Francine Ninane de Martinoir que nous devons le titre : « Destin et narration dans *Le Moulin de Pologne* ». Son étude se rapproche aussi de celle d'André Ughetto, intitulée « Style et destin chez Jean Giono ».

Des analyses de chercheurs isolés relèvent aussi le thème de la fatalité. Ainsi, « *Le Moulin de Pologne* est à la fois mythe et roman de persécution » de Zelig de Woody Allen

---

<sup>35</sup> *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne*, Paris, Ellipses, 1983

prolonge-t-il la même idée. Tous ces critiques reconnaissent le rôle du destin dans le drame des Coste. S'ils ne se montrent pas passifs, ces damnés contribuent à leur déchéance.

Du point de vue de l'énonciation, nous avons l'expression de l'humour et de l'ironie, rendue sensible par le personnage du narrateur. Celui-ci est à la fois rapporteur des événements et en même temps acteur du drame. Norma Lorre, dans « *Le Moulin de Pologne and its Narrator* » et Jean-Claude Coquet dans « Le discours de la vérité à travers *Le Moulin de Pologne* »<sup>36</sup>, explicitent le mieux le rôle du narrateur dans la gestion du malheur Coste. Outre qu'il n'oublie aucun détail important de cette tragédie, il en accentue certains événements, en se présentant comme témoin oculaire et acteur, d'une part, et ; d'autre part, en affirmant qu'il a mené des enquêtes auprès des personnes dignes de foi. En recourant ensuite à l'humour et à l'ironie, notamment dans le choix des épigraphes, le narrateur donne l'impression d'assister à un drame dont il souhaite la fatale issue.

Si toutes les recherches jusqu'ici faites sur le roman cernent la problématique de la fatalité, la nôtre s'en rapproche et s'en distingue à la fois. Elle ressemble à ces études d'autant qu'elle reprend la thématique du destin. Pourtant, au lieu d'en décrire les formes à l'instar de nos prédécesseurs, nous nous attacherons à dégager et à expliquer l'impact de cette fatalité sur le sujet. Du point de vue affectif, nous verrons que le sujet dominé par le destin éprouve un sentiment tragique, d'une part, mais qu'il essaie de s'en extraire en adoptant certaines stratégies, d'autre part. Il endosse, par là, des qualités cognitives.

Considéré comme le roman de la fatalité sous son aspect thématique, *Le Moulin de Pologne* est encore un récit tragique compte tenu de l'importance de l'humour et de l'ironie qui s'en dégagent. En plus de ces formes d'énonciation, il y a le silence qui, selon Labouret, préserve de la contagion de l'abject : *le silence fait office de cordon sanitaire, pour éviter la contagion de l'abjection. Ailleurs, c'est l'isolement dans l'espace qui doit protéger d'un mal jugé transmissible : dans **Le Moulin de Pologne** la tragédie des Coste provoque une peur comparable à celle qu'on a en période d'épidémie.*<sup>37</sup> Cette forme d'abjection est indicible. Si le silence de la victime traduit la révolte et la résignation, celui du spectateur signifie la honte. C'est pourquoi Vian nous présente un Jésus silencieux car honteux.

---

<sup>36</sup> Coquet, J.-Cl., « Le discours de la vérité à travers *Le Moulin de Pologne* » in *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, P.U.F., 1987, p. 74

<sup>37</sup> Labouret, D., « Contagion et abjection dans le hussard sur le toit », in *Cahiers scientifiques de l'université d'Artois. Le hussard sur le toit de Giono*. Actes du colloque d'Arras du 17 novembre 1995, p. 72.

### I.1.5 *L'Écume des jours* (1947), un roman d'humour

Chez Vian, l'expression du tragique ne résulte pas de la haine ou de l'égoïsme comme dans le roman précédent, il découle de l'amour entre les personnages principaux. Quelque succinct qu'il soit, ce résumé le suggère.

Un jeune ingénieur du nom de Colin se lie d'amitié avec une jeune fille nommée Chloé. Ensemble, ils décident de convoler en justes noces. Le jour du mariage, Chloé tousse devant l'église et depuis, le couple est à la merci d'un effroyable destin.

Le roman de Vian a longtemps été lu comme un récit d'humour. Baudin, dans *Boris Vian humoriste* et Johnson Peter, auteur d'un article intitulé « This a Boris Vian's masterpiece. A beautiful mixture of cynism, romance, social activity »<sup>38</sup> le prouvent. Bien qu'elles traitent généralement du thème, d'autres études mentionnent l'humour à travers le récit. L'examen de Michel Gauthier : *L'Écume des jours, Boris Vian. Analyse critique* y revient souvent. Qu'ils soient humains ou animaliers, tous les acteurs en gardent des empreintes. Par ailleurs, l'analyse de Michel Rybalka intitulée *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, consacrée aux romans de l'auteur, relève cette prépondérance du cynisme même si elle est essentiellement axée sur l'étude thématique. Celle-ci s'envisage sous un triple aspect : l'amour, la mort et l'eau.

Si l'amour et la mort apparaissent comme des thèmes importants, l'eau constitue à son tour un décor signifiant de cet univers en décomposition. Elle ne reflète pas la vie comme l'expliquerait Bachelard<sup>39</sup>, mais elle présage et favorise la germination et la souveraineté de la mort. Tel est l'objet d'un article intitulé « Univers absurde et surréaliste à travers *L'Écume des jours* »<sup>40</sup>. Le décor figuratif empreint d'insolite bouscule les sujets et leur trace un destin. L'intérêt littéraire de ce récit découle donc de l'originalité de son écriture.

Nous avons voulu relever et expliquer cette séduction du roman en partant de la dichotomie *révolte/résignation* qui le constitue. Rybalka le suggère aussi : *il y aurait une excellente étude à faire à partir de L'Écume des jours sur les thèmes suivants : la hantise de la prolétarisation, la sécurité par l'argent protecteur, la paupérisation de la bourgeoisie et la*

---

<sup>38</sup> Johnson, P., This a Boris Vian's masterpiece. A beautiful mixture of cynism, roman, social activity , in *Boris Vian Books*, 2005

<sup>39</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942

<sup>40</sup> Dorin, J.-F., « Univers absurde et surréaliste à travers *L'Écume des jours* », dans *L'écume de jours de Vian*

*vision tragique qui l'accompagne.*<sup>41</sup> Préoccupés par le manque d'argent, les sujets se laissent dominés par des sentiments opposés et adoptent des attitudes contradictoires.

Somme toute, la dichotomie *révolte/résignation* est ce qui rapproche et distingue à la fois les cinq récits, d'une part ; et notre étude des recherches antérieures, d'autre part. Il importe ainsi de justifier le rapport qu'il y a entre les deux concepts, du point de vue de l'histoire des idées.

## **I.2 La révolte et la résignation du point de vue de l'histoire des idées**

### **I.2.1 La révolte : un concept toujours d'actualité, une lecture plurielle**

La révolte est un concept d'actualité qui se rencontre beaucoup plus dans les manuels d'histoire que dans les anthologies. Selon certains critiques, le vocable dénote l'excès. Pour d'autres, il doit se fonder sur la modération afin de refléter certaines valeurs.

#### **I.2.1.1 La révolte et l'excès**

##### **I.2.1.1.1 La conception courante : la violence**

D'après *Le Petit Robert*, la révolte est une *action collective, généralement accompagnée de violences, par laquelle un groupe refuse l'autorité politique existante, la règle sociale établie*. Ce rapport avec le mal, mais qui est souvent occulté, fait sens : la révolte est une action moralisée. Il s'agit d'une opposition à une injustice quelconque.

À ce sens courant du terme s'ajoute celui de *détermination* qui se rencontre dans les manuels d'histoire. Pour exemple, nous citerions les *Paroles d'un révolté* (1885) de Pierre Kropotkine. L'auteur affirme que la révolte est déclenchée par des causes sociales intolérables. Pour y remédier, la voie de la violence semble être la plus adéquate. Il l'affirme en ces termes :

*lorsque nous étudions chez nos meilleurs historiens la genèse et le développement des grandes secousses révolutionnaires, nous trouvons ordinairement sous ce titre : les causes de la révolution, un tableau saisissant de la situation à la veille des grands événements. La misère du peuple, l'insécurité générale, les mesures vexatoires du gouvernement, les scandales odieux qui étalent les grands vices de la société, les idées*

---

<sup>41</sup> Rybalka, M., *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, 1969, p. 68

*nouvelles cherchant à se faire jour et se heurtant contre l'incapacité des suppôts de l'ancien régime... En contemplant ce tableau, on arrive à la conviction que la révolution était inévitable en effet, qu'il n'y avait pas d'autre issue que la voie des faits insurrectionnels.*<sup>42</sup>

D'autres penseurs appuient cette idée de renversement. Selon Jean-Claude Berton, *la révolte n'est pas toujours une vision vers le progrès, ce n'est pas toujours une résolution d'un problème ; c'est aussi une voie, une tentative de désordre, qui vise à renverser les courants de l'art, de la morale, et de la société, qu'un effort d'ordre, qui donne à la pensée **des statuts nouveaux**.*<sup>43</sup> Selon l'auteur, la révolte se définit par son acte renversant et non pas par sa vision éthique. Aussi son objet de valeur devient-il le nihilisme. La conception courante et historique de la révolte revêt toujours une forme de violences. Sartre et Nizan confirment cette idée de refus et d'énergie, tout en défendant celle d'espoir.

#### I.2.1.1.2 L'intransigeance de Sartre

Selon Jean-Paul Sartre, la révolte constitue une nécessité. C'est d'elle qu'émanent le bonheur et l'avenir. Elle est encore possible d'autant qu'elle est l'unique solution qui puisse libérer l'être humain de sa terrible condition. Pourtant, cette révolte reflète l'intransigeance.

Dans, *Sartre, le temps des révoltes* (2006), Jean-Pierre Barou essaie de nous peindre un Sartre engagé dans la restauration de la liberté et du salut humains. Aux yeux du philosophe, la révolte est le dépassement d'une oppression au profit d'une liberté. C'est pourquoi il s'évertue à soutenir tous les mouvements ouvriers en quête de justice et de dignité. À son avis, c'est l'époque qui parle : *le temps des révoltes*. La révolte est le fondement d'un avenir meilleur : *il faut essayer d'expliquer pourquoi le monde de maintenant, qui est horrible, n'est qu'un moment dans le long développement historique, que l'espoir a toujours été une des forces dominantes des révolutions et des insurrections, et comment je ressens encore l'espoir comme ma conception de l'avenir*<sup>44</sup>, allègue-t-il.

Pour que cet avenir puisse être radieux, il faut que l'homme prenne conscience de son oppression. La situation antérieure et inique doit être renversée afin d'en construire une nouvelle. Cette révolte est intransigeante puisque que le philosophe déclare adopter n'importe

<sup>42</sup> Kropotkine, P., *Paroles d'un révolté*, Paris, Flammarion, p. 282

<sup>43</sup> Berton, J.-Cl. *Histoire de la littérature et des idées*, Paris, Hatier, 1983, p. 44

<sup>44</sup> Jean-Paul Sartre cité par Jean-Pierre Barou, dans *Sartre, le temps des révoltes*, Paris, Stock, 2006, p. 178



quel moyen pour la mener. *J'affirme ma solidarité avec tous les actes qui, comme ceux qui sont incriminés, traduiront la violence qui existe aujourd'hui réellement dans les masses, pour en souligner le caractère révolutionnaire*<sup>45</sup>, insiste-il. Il est partisan de la souveraineté populaire même si elle use de la violence pour revendiquer ses droits. Autant que la révolte sartrienne, celle de Nizan se conçoit dans sa perspective nihiliste et créatrice.

#### I.2.1.1.3 Le nihilisme de Nizan

Nous accédons à la pensée de Nizan grâce à l'œuvre de Pascal Ory, auteur de *Nizan. Destin d'un révolté* (2005). Bien qu'il ne définisse pas le concept, Ory l'interprète, à la suite de Nizan lui-même, comme un dépassement. La révolte implique refus et œuvre.

Selon Nizan, le plus grand art est une mise en accusation permanente du monde. Il l'avoue en ces termes : *je n'aime pas les pays qui ne portent pas nos traces. Je n'aime pas les arbres sauvages, les fauves, les fourmis, mais seulement les arbres des vergers, les bêtes domestiquées, les passions domptées.*<sup>46</sup> Il conclut que Nizan est un révolté et non un révolutionnaire, d'autant que *le révolté remet toujours en question le sens de la révolte, quand le révolutionnaire se métamorphose en homme d'ordre sitôt que les lendemains se mettent à chanter.*<sup>47</sup> Bien plus, la révolte de Nizan s'inscrit dans une perspective tragique : *on ne change rien qu'au risque de la mort, on ne transforme rien qu'en pensant à la mort*<sup>48</sup>, déclare-t-il.

La révolte implique donc le sens de l'action et de la négation. Même un dictionnaire qui y est consacré s'emploie à décrire les actions et les mouvements de contestation. Intitulé *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX<sup>e</sup> siècle* (1999), cet ouvrage ne définit ni le mot-clé, ni la notion de résignation. Par contre, il décrit les mouvements politiques, artistiques, les courants littéraires et philosophiques de contestation apparus au siècle dernier. Autant dire que la révolte revêt l'immodération et débouche sur le mal. Bien menée, elle génère le progrès.

---

<sup>45</sup> Jean-Paul Sartre cité par Barou, *op. cit.*, p. 36

<sup>46</sup> Nizan, P.-Y. cité par Orl, P., dans *Nizan. Destin d'un révolté*, Paris, Complexe, 2005, p. 224

<sup>47</sup> Ory, P., *op. cit.*, pp. 224-225

<sup>48</sup> *Idem*, p. 222

### I.2.1.2 La révolte et la modération : Camus et Kristeva

Selon la psychanalyse, en tant que manifestation du *moi*, du *je* ou du *surmoi*, la révolte est ce qui garantit notre indépendance. En violant les interdits de tout ordre, le sujet révolté s'émancipe. Camus et Kristeva préconisent une révolte modérée.

#### I.2.1.2.1 Camus et la pensée de midi

Contrairement à l'intransigeance de Sartre, la révolte de Camus est métaphysique. Loin d'être violente, elle devient recherche d'une justification de sa condition tragique et en même temps refus. Pour qu'elle se déroule convenablement et qu'elle atteigne son noble but, elle exige enfin la mesure.

La révolte contre la condition humaine est avant tout une interprétation du mal et une tentative d'y remédier. Même si la noblesse est son but, sa gestion et son gain sont affreux. Camus s'en convainc : *aux yeux du révolté, ce qui manque à la douleur du monde, comme aux instants de son bonheur, c'est un principe d'explication. L'insurrection contre le mal demeure, avant tout une revendication d'unité. Au monde des condamnés à mort, à la mortelle opacité de la condition, le révolté oppose inlassablement son exigence de vie et de transparence définitives. Il est, à la recherche, sans le savoir, d'une morale ou d'un sacré. La révolte est une ascèse, quoique aveugle. Si le révolté blasphème alors, c'est dans l'espoir du nouveau dieu. Ce n'est pas la révolte en elle-même qui est noble, mais ce qu'elle exige, même si ce qu'elle obtient est encore ignoble.*<sup>49</sup>

Afin d'optimiser cette révolte, le philosophe argue qu'il faut avoir des valeurs positives, la modération, entre autres : *pour être, l'homme doit se révolter, mais sa révolte doit respecter la limite qu'elle découvre en elle-même, et où les hommes, en se rejoignant, commencent d'être. La pensée révoltée ne peut donc se passer de mémoire : elle est une tension perpétuelle. En la suivant dans ses œuvres et dans ses actes, nous aurons à dire, chaque fois, si elle reste fidèle à sa noblesse première ou si, par lassitude et folie, elle l'oublie au contraire dans une ivresse de tyrannie ou de servitude*<sup>50</sup>, estime Camus. Cette révolte existentielle fonde la dignité humaine en ce sens qu'elle tient compte de la mesure. Modérée, elle est toujours positivement connotée. C'est au nom de cet idéal que l'auteur s'oppose à Scheler.

<sup>49</sup> Camus, A., *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 132

<sup>50</sup> *Idem*, p. 37

Camus revient sans cesse sur ce sens étymologique du mot dans la mesure où il voit dans la révolte le mouvement, le processus. Voici la définition qu'il donne du révolté : *qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement.*<sup>51</sup> Le *non* du rebelle qui est l'expression verbale du refus résulte d'une longue réflexion. S'il dit *oui* à sa première manifestation d'indignation, c'est qu'il pense depuis un certain temps à son esclavage. Cette prise de conscience englobe donc le ressentiment, la résignation et l'acceptation, des états grâce auxquels la révolte fermente pour s'activer.

Par ailleurs, en expliquant ce *non*, Camus suggère l'idée de ressentiment, par-delà de révolte. À ses yeux, ce *non* signifie : *les choses ont trop duré, jusque-là oui, au-delà non, vous allez trop loin, il y a une limite que vous ne dépasserez pas.*<sup>52</sup> Ces propos qui, certes témoignent d'une frustration certaine, n'impliquent pas, pour le penseur, la révolte. Ils réfèrent à la notion de frontière qu'il ne faudrait pas dépasser. À notre avis, le fait de fixer des frontières est en soi un signe précurseur d'une révolte. Celle-ci est un assaut, tandis que le ressentiment, l'acceptation et la résignation en sont les préparatifs. Avant d'être manifeste, elle est d'abord morale.

Selon Camus, la révolte suppose une philosophie des limites et Némésis, cette déesse dont la réputation est d'être *fatale aux démesurés*<sup>53</sup>, en est le symbole. La prise de conscience devient une nécessité car elle empêche le rebelle de tuer : *la mesure, née de la révolte, ne peut se vivre que par la révolte. Elle est un conflit constant, perpétuellement suscité et maîtrisé par l'intelligence*<sup>54</sup>. Conscient des limites de son effort, l'être humain envisage la révolte comme la seule voie qui lui accorde la dignité et légitime sa création artistique. Aussi se trouve-t-il convaincu de la monstruosité de toute action mal organisée. En exigeant certaines qualités comme la mesure, la révolte camusienne s'apparente à celle préconisée par Julia Kristeva.

---

<sup>51</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 27

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> *Idem*, p., 370

<sup>54</sup> *Idem*, p. 376

#### I.2.1.2.2 Kristeva et la révolte intime

De toutes les analyses consacrées à la révolte, celle de Julia Kristeva est la moins laconique en définitions. Elle-même lectrice d'Alain Rey<sup>55</sup>, Kristeva constate que ce concept s'est enrichi au cours de son évolution. Après l'avoir défini, elle en démontre la nécessité. Le premier tome<sup>56</sup> de son ouvrage s'emploie à le valider. Au deuxième volume, elle propose ce qu'elle appelle une *révolte intime*, d'autant que la révolte au sens courant n'est plus possible. À notre avis, cette *révolte intime* se rapproche de la notion de ressentiment et de résignation.

Afin de bien asseoir son argumentation, Kristeva dresse un inventaire de définitions de la révolte. Pour ce faire, elle recourt en premier lieu à l'étymologie du mot. Du verbe latin *volvere*, le vocable acquiert une première orientation sémantique liée au *mouvement*. Il a produit des dérivés avec des significations tels que *courbe*, *entourage*, *tour*, *retour*. En ancien français, les sens d'*envelopper*, de *courbure*, de *voûte*, et même d'*omelette*, de *rouler* et de *s'enrouler* persistent et vont jusqu'à *galvauder*, *ravauder*, et *vaudeville*. À cette idée de *mouvement* s'ajoute celle de *changement*.

En outre, l'auteur tient compte de l'évolution historique et politique de la notion. Tout en préservant le sens de *retournement*, la révolte implique l'idée de *détournement*, de *rejet de l'autorité* et de *rébellion*. Elle renvoie aussi à la révolution. Le terme est en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion de Voltaire, dans *Le Siècle de Louis XIV*. Au sens psychologique, le mot dénote la *violence* et l'*excès*. De cette évolution étymologique du concept, le contexte politique sera le plus déterminant.

S'inspirant de la psychanalyse selon laquelle *le bonheur n'existe qu'au prix de la révolte*, Kristeva atteste l'importance du concept. La révolte n'est possible que grâce à certaines valeurs. *Aucun de nous ne jouit sans affronter un obstacle, un interdit, une autorité, une loi qui nous permette de nous mesurer, autonomes et libres. La révolte qui se révèle accompagner l'expérience intime du bonheur est partie intégrante du principe de plaisir*<sup>57</sup>, affirme-t-elle. En revanche, de cette révolte conçue comme le fondement du bonheur humain se dégage une autre forme de refus sans issue. Selon l'auteur, actuellement, il n'est plus possible de se révolter car la loi impose des garde-fous.

---

<sup>55</sup> Rey, A., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1992

<sup>56</sup> Kristeva, J., *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard, 1996

<sup>57</sup> *Idem*, p. 20

En conséquence, Kristeva préconise une *révolte intime*. La révolte aura pour but d'ouvrir la vie psychique à une infinie re-création. Dans le deuxième tome<sup>58</sup>, elle définit le concept comme *retour- retournement- déplacement- changement... Ce qui fait sens aujourd'hui, ce n'est pas immédiatement l'avenir (comme le prétendaient le communisme et les religions providentielles), c'est la ré-volte : c'est-à-dire le questionnement et le déplacement du passé. L'avenir, s'il existe, en dépend*<sup>59</sup>, renchérit-elle.

Cette *révolte intime* que propose l'auteur s'apparente au ressentiment. Il s'agit d'une étape du processus de la révolte. Cette dernière n'est donc point envisagée comme action, elle est entreprise sous forme de passion, de doute. Ce sens critique se rapproche de la *philosophie des limites* dont se réclame Camus.

En définitive, la révolte est déclenchée par un sentiment d'injustice. Elle s'amplifie par l'immodération. Cette vision excessive du concept est défendue par certains penseurs, Sartre et Nizan, entre autres. Puisqu'elle reste conçue comme le fondement de l'avenir, la révolte est moralisée. Tandis que Camus défend la *philosophie du midi*, Kristeva propose la *révolte intime*. De la polysémie du mot jaillit donc le sens de son contraire.

## I.2.2 La résignation : un concept diffus, un sens latent

D'après *Le Petit Robert*, la *résignation* est le fait d'accepter sans protester (la volonté d'un supérieur, de Dieu), c'est une *tendance à se soumettre, à subir sans réagir*. Elle est par-synonyme de renoncement, de soumission. Le résigné *veut* (abandon volontaire), mais cette volonté est affaiblie par un *devoir* (volonté d'une autorité supérieure) qui pèse sur lui. Comme le révolté, le résigné se sent affligé car il est en manque de liberté. Il refuse passivement et pacifiquement d'autant qu'il se croit incapable de vaincre son destin.

Ainsi définie, la résignation fait état d'un sujet dont le *devoir* s'impose au *vouloir*. Loin de chercher à posséder son objet de valeur, il abandonne la lutte. Certains auteurs appuient cette idée de découragement : *la résignation est le courage des faibles*<sup>60</sup> d'après Ficquemont, et Lanfrey s'en rapproche en affirmant qu'elle *est la défaite de l'âme*<sup>61</sup>. Opprimé par une force supérieure, découragé par son incompetence, le sujet adopte un comportement absurde en

<sup>58</sup> Kristeva, J, *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Fayard, 1997

<sup>59</sup> *Idem*, p. 11

<sup>60</sup> *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse

<sup>61</sup> *Ibidem*

s'accommodant au malheur. Laboulaye pense que *contre des coups qui nous abattent, nous n'avons en nous-mêmes d'autres forces qu'une résignation stoïque*<sup>62</sup>. De Charnage l'appuie en précisant que *la résignation n'est pas du contentement, mais elle y mène*<sup>63</sup>.

Conçue comme un *devoir-être* du sujet, la résignation ne se révèle plus comme une répression ou une soumission, elle devient une issue voulue, une forme nouvelle de supporter la douleur sans pour autant en ressentir les coups. L'absurde reflète cette harmonie entre un monde extérieur plein de maux et un état d'âme qui essaie de s'en réjouir. En revanche, à force de se complaire dans le malheur, le sujet finit par s'y engouffrer. Il s'agit d'une *auto-intoxication* selon Camus.

Refusant à plusieurs reprises de reconnaître qu'il existe un rapport entre la révolte et le ressentiment, Camus taxe ce dernier de négation, de ruminant, de passivité, alors que la révolte est toujours perçue comme active, positive, parce que libératrice. La critique qu'il fait de Scheler et de la notion de ressentiment rapproche celui-ci de la soumission. Le ressentiment doit à la résignation la passivité et l'envie : *le ressentiment est très bien défini par Scheler comme une auto-intoxication, la sécrétion néfaste, en vase clos, d'une impuissance prolongée. La révolte au contraire fracture l'être et l'aide à déborder. Elle libère des flots qui, stagnants, deviennent furieux. Scheler lui-même met l'accent sur l'aspect passif du ressentiment, en remarquant la grande place qu'il tient dans la psychologie des femmes, vouées au désir et à la possession. À la source de la révolte, il y a au contraire un principe d'activité surabondante et d'énergie.*<sup>64</sup> Bien qu'il s'oppose à Scheler, Camus l'épaulé d'une certaine manière. Même si le ressentiment est passif, c'est lui qui génère la révolte. Sémantiquement, la révolte et la résignation sont des contraires, sur le plan syntagmatique, elles supposent toutefois les mêmes relations.

---

<sup>62</sup> *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 32

### I.2.3 Configuration sémiotique de la révolte et de la résignation

La relation qui lie les deux sèmes, révolte et résignation, est de nature antonymique. Puisque les deux termes se trouvent dans une relation de contrariété, chacun d'eux peut avoir son contradictoire. Le concept de révolte a comme contradictoire l'acceptation et la résignation s'oppose au ressentiment.

La révolte est conçue comme une immodération intense et la résignation, une immodération faible dans le soulèvement. La révolte et la résignation sont donc en relation de contrariété et en rapport hyponymique avec la catégorie sémique de l'immodération. Celle-ci est aiguë (conjonction) dans la révolte tandis qu'elle s'affaiblit dans la résignation (disjonction). De même, les sèmes /ressentiment/ vs /acceptation/, contradictoires de /révolte/ vs /résignation/, se trouvent dans un rapport hyponymique de la modération.

Révolte : /vouloir/, /autorité/, /refus/, /devoir/

Résignation : /devoir/, /autorité/, /renonciation/, /vouloir/

Seuls les traits sémiques : /refus/ et /renoncement/ nous permettent d'opposer la révolte à la résignation. Aussi bien pour le révolté que pour le résigné, le *vouloir*, le *devoir* et l'autorité existent, certes, le révolté se différencie du *résigné* par le fait qu'il refuse de reconnaître cette autorité. Ainsi, le révolté acquiert un *vouloir* intense et affaiblit son *devoir*. En revanche, le résigné renonce à sa lutte et obéit à son autorité. C'est pourquoi son *devoir* supplante son *vouloir*.

Du point de vue affectif, la révolte se rapproche de la résignation par les traits /volonté/, /autorité/, /vouloir/ et /devoir/, elle s'en distingue par les traits /obéissance/ vs /désobéissance/ ou /euphorique/ vs /dysphorique/. La composition sémique des deux figures est donc :

-révolte : /volonté/, /autorité/, /dysphorie/

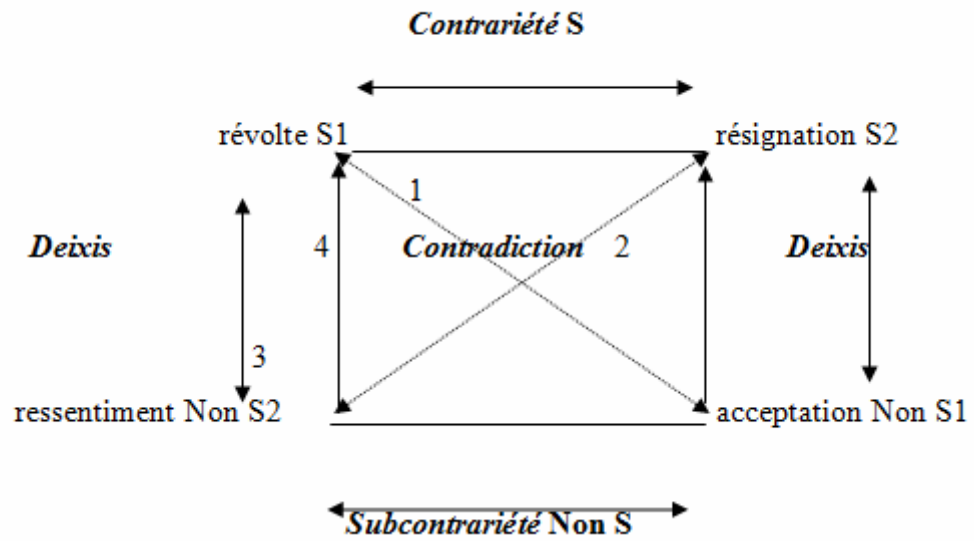
-résignation : /volonté/, /autorité/, /euphorie/

Dans les romans de notre corpus, l'autorité est conçue comme une transcendance, la volonté où l'action du sujet devient, dans un cas, la destruction et dans un autre le découragement. L'euphorie et la dysphorie renvoient respectivement au refus et à l'obéissance. Nous aurons ainsi :

-révolte : /destruction/ + /résistance/ + /négation de la Transcendance/

-résignation : /découragement/ + /obéissance/ + /négation de la Transcendance/

Nous en déduisons ce carré sémiotique :



### I.2.3.1 Perspective paradigmatique

Envisagé sous un mode statique, ce carré sémiotique organise beaucoup de relations. La *relation hiérarchique* hyponymique va du sème à l'axe sémantique. Elle s'établit entre S1, S2 et S et entre non-S1, non-S2 et non-S. Elle correspond à la modération. La *relation de contradiction* s'établit, quant à elle, entre un terme et son contradictoire, l'acceptation est la négation de la révolte, le ressentiment, celle de la résignation et vice versa.

Quant à la *relation de contrariété*, elle s'établit entre un terme et son contraire, la révolte est le contraire de la résignation et inversement. Toutefois, si la résignation est incompatible avec la révolte, elle n'est pensable que comme son contraire. Autrement dit, il y a une relation de double implication entre les deux termes. Bien qu'elles s'opposent, la révolte et la résignation se saisissent simultanément. Cette relation se trouve aussi entre S et non-S. La *relation de subcontrariété* est comparable à la précédente.

La *relation de présupposition* ou *relation d'implication narrative* s'établit entre non-S1 et S2 et non-S2 et S1. Les notions d'acceptation et de ressentiment sont des points de passage d'un terme à son contraire. De la révolte à la résignation, il y a l'acceptation, de la résignation à la révolte, il y a le ressentiment. La relation entre les contradictoires révolte et acceptation, résignation et ressentiment s'appelle *schéma*. Celle qui se trouve entre les termes en relation de présupposition s'appelle *deixis*. Cependant, un texte n'est pas seulement une articulation des relations stables ou un modèle taxinomique, il suppose un réseau d'opérations capables de générer des transformations. Le carré sémiotique peut donc être dynamisé.



### I.2.3.2 Perspective syntagmatique

Une *opération de négation* assure le passage de S1 à non-S1, soit de la révolte à l'acceptation. Dans les romans de la présente étude, cette opération correspond à la prééminence du mal et de mauvais présages. Face à l'imminence du danger, les sujets se découragent. Une *opération de sélection* prend en charge le passage de l'acceptation à la résignation. À partir de l'acceptation, les sujets sélectionnent la résignation. Ils préfèrent la mort à la continuité du combat. De même que pour l'opération de négation, celle de la résignation au ressentiment correspond à la *prise de conscience* du sujet. Du ressentiment à la révolte, c'est encore l'opération de sélection qui est mise en évidence. Les sujets *assument* ainsi leur destin en intégrant de nouvelles valeurs.

Somme toute, la révolte et la résignation se fondent sur les plans affectif et cognitif. Après avoir connu des destins atroces, les sujets effectuent de profonds changements. Du point de vue socio-historique, ces concepts reflètent l'esprit de l'immédiat après-guerre (1945-1953) et le malaise y afférant.

## I.3 L'après-guerre et le malaise dans la culture

Nous empruntons le titre de *malaise dans la culture*<sup>65</sup> à Patrick Brunel, non pas pour référer à la période (1930-1946), mais pour montrer que les inquiétudes devant la tragédie de l'histoire et les réflexions sur la condition humaine vont au-delà de 1946. La Deuxième Guerre mondiale a créé un traumatisme dont la conséquence serait la découverte du non-sens de l'existence. En France, au marasme économique s'ajoute l'Épuration. En plus des gens tués pendant la guerre, un grand nombre de survivants s'attendent à des jugements atroces. Plus que les autres citoyens, l'écrivain *paie le plus cher le prix de ses choix politiques*<sup>66</sup>.

Parmi les œuvres littéraires notables de l'époque, il y a la littérature engagée, celle des Hussards et celle des écrivains dits Nouveaux. En même temps, des mouvements philosophiques et littéraires se développent. Ils expriment tous ce *malaise dans la culture*. Sartre prêche l'existentialisme, tandis que Malraux défend l'humanisme. De son côté, Camus prône l'absurde. À notre avis, pendant l'immédiat après-guerre, la révolte et la résignation sont une réaction du sujet dominé par le destin. Cette forme de vie s'exprime par l'humour et l'ironie.

<sup>65</sup> Brunel, P., *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2002, pp. 57-138

<sup>66</sup> Sartre, J.-P., cité par *La littérature française, de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1970

### I.3.1 L'immédiat après-guerre et l'isotopie du destin

Pendant l'immédiat après-guerre, la dichotomie *révolte/résignation* est essentiellement marquée par le phénomène de l'Épuration (1945-1953). Sur le plan littéraire, elle s'exprime sous la plume de quelques écrivains. Au terrible destin qui l'assomme, l'être humain oppose un refus *mesuré*, voire *intime*. Camus, Giono, Gracq et Vian le traduisent par les figures du destin que sont la peste, le choléra, la malédiction de Dieu, l'envoûtement et le nénuphar.

Autant le fléau de la peste constitue une sorte de prison au genre humain, autant celui du choléra apparaît comme le fondement d'un effroi inouï. Les acteurs des deux récits mènent un combat contre des forces irrésistibles de la nature. Si la peste a pour cause un bacille qui ne meurt pas, le choléra a une origine psychologique. Dans cette région en proie au mal, les gens meurent de mélancolie. De même, l'épidémie qui porte Coste comme nom de famille, s'avère horrible et indomptable. Pourtant, les acteurs se lancent volontairement dans cette aventure périlleuse.

Chez Gracq, le héros est un bouc émissaire. Révolté contre la léthargie de la cité tout entière, Aldo souffre seul d'un mal que tout le monde supporte. C'est pourquoi il réveille le peuple d'Orsenna pour le livrer à une guerre apocalyptique. La recherche frénétique de la liberté est aussi l'œuvre des acteurs de *L'Écume des jours*. La révolte et la résignation sont donc les thèmes dominants de ces récits. Sur le plan stylistique, cette vision du monde s'exprime par le recours à l'humour et à l'ironie.

## I.3.2 L'humour et l'ironie

### I.3.2.1.1 L'ironie

Généralement conçue comme une figure de rhétorique qui fait entendre le contraire de ce que l'on veut dire, l'ironie est une forme satirique et imagée qui pousse l'auditeur à s'interroger sur ce que veut dire l'ironisant. Elle est employée depuis longtemps en sciences humaines, plus précisément en littérature. Socrate en a fait la base de sa *maïeutique*<sup>67</sup>, Aristote, *l'instrument de sa rhétorique*<sup>68</sup> et, Kierkegaard, *la faculté de vivre poétiquement*<sup>69</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ironie se caractérise par un équilibre de raisonnement et de critique, tandis qu'au XX<sup>e</sup> siècle, elle se manifeste par l'absurde. Cette figure se saisit ainsi sous deux formes. Il existe une ironie verbale et une ironie de situation.

#### I.3.2.1.1.1 L'ironie verbale

L'ironie verbale est un jeu de mots. L'ironiste est conscient du double sens de ses propos. Cette ironie se manifeste sous les formes de la prétérition, de l'antiphrase, de la juxtaposition, de la litote, de l'hyperbole, de l'oxymore, etc., puisque l'orateur semble nier ce qu'il est en train d'affirmer. Si le renversement sémantique apparaît clairement, l'ironie peut certes, être difficile à sentir car elle repose sur une contradiction diffuse, moins facilement perceptible. Cette ambiguïté est fréquente dans le cas de l'allégorie.

#### I.3.2.1.1.2 L'ironie de situation

Par rapport à l'ironie verbale, l'ironie de situation est moins intentionnelle car elle découle d'un agencement de situations apparemment dues au hasard. Cette figure joue sur les symétries et les renversements. Les exemples sont nombreux, les plus classiques sont *le voleur volé*, *Guillotiné guillotiné*, *l'arroseur arrosé*,... Nous noterons aussi toutes les surprises qui peuvent arriver à l'être humain. Une contradiction se manifeste alors entre ce que l'homme a prévu ou considère comme l'ordre du monde et l'agencement particulier des faits.

Au cours de ce travail, nous verrons que l'ironie de situation est le propre de la condition humaine. Privé de sa liberté et de ses valeurs morales, l'homme qui vient de subir les

---

<sup>67</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin-Michel, *Encyclopaedia Universalis*, 2001

<sup>68</sup> *Ibidem*

<sup>69</sup> *Ibidem*

ravages de la guerre se sent seul, abandonné dans un monde plein de maux. En tentant d'échapper à cet ennui existentiel, il prend conscience de la limite de ses forces ; d'où son indignation et son attitude absurde. Selon Kauffmann, *l'ironie est une riposte, une forme de résistance*<sup>70</sup>. En tentant de résister à son sort, l'être humain recourt aussi à l'humour.

#### I.3.2.1.2 L'humour

Si l'ironie laisse entendre ce qui devrait être, l'humour note les particularités du mal avec une froide indifférence. Cette figure apparaît en littérature dès le XVI<sup>e</sup> siècle et tente de transformer *la mélancolie en plaisanterie par l'effet supérieur d'un moi parodique*<sup>71</sup>. L'humour est aussi relevé par Kierkegaard et les romantiques. Au XX<sup>e</sup> siècle, il domine encore la littérature française de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre. Dans la préface à *l'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, Nicole Chardaire citant Freud précise que *le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir une occasion de plaisir*<sup>72</sup>.

En somme, la dichotomie *révolte/résignation* est une forme de vie propre à l'immédiat après-guerre. Tous ces auteurs nous brossent cette confrontation ironique de l'homme révolté contre son sort et dominé par lui. Si l'ironie verbale est la figure de style commune à tous ces écrivains, celle de situation est en grande partie employée par Camus, Giono et Gracq. De son côté, Vian recourt à l'humour. En conséquence, la révolte et la résignation expriment ce déchirement affectif auquel est voué tout être humain. Comme le déclare l'auteur du *Mythe de Sisyphe* : *ce sont les philosophes ironiques qui font les œuvres passionnées. Toute pensée qui renonce à l'unité exalte la diversité. Et la diversité est le lieu de l'art. La seule pensée qui libère l'esprit est celle qui le laisse seul, certain de ses limites et de sa fin prochaine.*<sup>73</sup>

<sup>70</sup>Kauffman cité par Guérard, C. (dir.), *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, Paris, Autrement, 1998, p. 56

<sup>71</sup>Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Albin-Michel, *Encyclopaedia Universalis*, 2001

<sup>72</sup>Chardaire, N., *Préface à l'Anthologie de l'humour noir d'André Breton*, Le Livre de Poche, p. 6

<sup>73</sup>Camus, A., *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 49

*Au XX<sup>e</sup> siècle, ce ne sont plus les dieux qui font régner la  
terreur, mais l'Histoire, c'est elle qui a pris la face du destin.  
L'homme doute de pouvoir la dominer, il peut seulement y lutter.*<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Lévi-Valensi, J., *La peste d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1947, p. 76

## PREMIÈRE PARTIE : LE TRAGIQUE

### Introduction

Si nous nous permettons cette lapalissade et affirmons que le tragique découle de la tragédie, il s'avère impérieux certes, de préciser que la *passion excède le genre*<sup>75</sup>. La tragédie est un genre littéraire qui obéit à un certain nombre de règles. Elle suppose des personnages célèbres sur qui pèsent d'importants devoirs (résignation, fatalité) et d'émouvants vœux (révolte). En jouant le rôle de purger l'âme du spectateur, elle se rapproche du mythe. Il se crée dans les deux cas le même processus d'identification : *les hommes en voyant les malheurs où sont autrefois tombées les grandes âmes apprennent à supporter plus aisément, les malheurs présents*<sup>76</sup>, précise Vossius. Autant dire que le tragique moderne recrée l'ancien en se fondant sur des causes socio-historiques analogues.

Sur le plan social, cette lutte de l'homme toujours échouée se traduit par le retour aux mythes. Du grec *mythos* : *parole*, puis *récit*, le mot *mythe* a subi des avatars sémantiques. Il est, selon le dictionnaire usuel, *un récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine*. Au sens figuré, il renvoie à une *pure construction de l'esprit*, à une *allégorie*, à une *utopie*... La conception du mythe renferme un aspect lié à l'ancienneté, au mensonge, à la surréalité. À cet égard, il se rapproche de la littérature.

Du point de vue historique, la littérature recourt au mythe, généralement en période de crise identitaire. Autant le mythe élabore cette représentation tragique où les dieux interviennent pour tuer ou sauver, autant la littérature rappelle le genre, de par ses références aux atrocités : immanence inhumaine, incursion, irruption d'une transcendance. La littérature développe et assure en même temps les sens, l'évolution et la dénaturation du mythe. Elle est sa meilleure adaptation à une mentalité moderne.

Sur le plan artistique et littéraire, plutôt que de recourir au lyrisme ancien, l'écrivain moderne se sert de l'humour et de l'ironie pour exprimer ce pessimisme. L'effet psychanalytique produit est celui de la purgation des sentiments. Au lieu d'être dominé par son malheur, l'être humain essaie de s'élever moralement.

---

<sup>75</sup> Couprie, A., *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1998, p. 4

<sup>76</sup> Vossius, cité par Couprie, A., dans *op. cit.*, p. 5

Le sentiment tragique qui fait l'objet de cet examen nous présente la passion, non comme résultant du courroux des dieux, mais en grande partie causée par l'égoïsme et l'ignorance des hommes. Qu'il découle de la revanche du destin ou de mauvais rapports interpersonnels, le tragique est une passion dysphorique. Il naît du *heurt* de la révolte et de la résignation, c'est-à-dire, du *tumulte modal* du *vouloir* et du *devoir*, saisissables sur le plan affectif.

Au cours de cette partie, nous mènerons une étude sémiotique du tragique : il s'agit bien d'une passion moderne. Nous commencerons d'abord à en construire le parcours passionnel. Après que nous en aurons établi la forme canonique, nous en examinerons les variantes observables dans les textes. Là, nous nous servirons de l'approche syntagmatique. Comme le tragique n'est pas que passion, nous essaierons d'examiner, enfin, les dimensions sur lesquelles elle s'articule. Pour être poignante, la crise embraie sur l'action, le temps et l'espace. Grâce à l'approche paradigmatique de certains motifs, aux études littéraires faites sur les récits et aux approches sociocritique et psychocritique, la dimension figurative et sensorielle nous permettra de voir le sens caché des fléaux et des destins. La peste, le choléra, le nénuphar et la fatalité, individuelle ou héréditaire sont les quelques-unes des formes du mal dans le monde.

## I. LE TRAGIQUE COMME PARCOURS PASSIONNEL

*Condamnée à l'immobilité de la naissance à la mort, la plante sait mieux que nous, qui dispersons nos efforts, contre quoi d'abord s'insurger... vaincre l'espace où le destin l'enferme.*<sup>77</sup> Selon Maeterlinck, au lieu de disperser ses efforts en de vaines tentatives de libération, la plante parvient à dompter son destin en dominant tranquillement l'espace. Incapable de se mouvoir, elle s'impose à son malheur en grandissant et en se multipliant. Aussi se comporte-t-elle mieux que l'homme. Celui-ci se révèle incapable d'appivoiser son destin tant il est impatient d'être heureux. Les différentes passions qui l'assaillent peuvent se résumer en un sentiment tragique. Nous traiterons des *états de choses* qui influent sur *les états d'âme* du passionné. Le chapitre se subdivise en deux parties. Dans la première, nous nous intéresserons à dégager les rôles thématiques et actantiels de cette passion. Dans la seconde, nous essaierons d'en construire le parcours passionnel. Notre approche est essentiellement syntagmatique.

### I.1 Rôles thématiques et actantiels

La passion tragique suppose une lucidité et une émotion intense d'un sujet devant un destin terrible. Selon *Le Petit Robert*, le tragique est *la situation où l'homme prend conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie. C'est aussi ce qui inspire une émotion intense par son caractère effrayant ou funeste*. Au sens antique du terme, c'est un spectacle qui suscite certains sentiments comme la pitié et l'horreur. Selon Heinsius paraphrasant lui-même Aristote, *la tragédie est l'imitation d'une action sérieuse et complète, et qui soit de juste grandeur, agréablement effectuée par le langage, l'harmonie et le rythme ; en sorte que chaque espèce d'agrément trouve sa juste place dans chaque partie du poème ; la tragédie, non par le récit, mais par un spectacle qui éveille la pitié et l'horreur, provoque la purgation de ces mêmes passions.*<sup>78</sup>

Le tragique réfère ainsi à une triple vision. Un ennemi surhumain s'attaque à un sujet physiquement incapable de lui résister. Ce dernier souffre parce qu'il est conscient du danger invincible qui l'assomme. En conséquence, le public réserve à ce genre de représentation un sentiment de compassion.

---

<sup>77</sup> Maeterlinck cité par Beaumarchais, D. et Couty, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1999

<sup>78</sup> Heinsius, D., traduit et cité par La Taille (J. de), « Le sujet tragique », dans *La tragédie, Anthologie critique et théorique* p. 94



### I.1.1 La fatalité : la nécessité

D'après *Le Petit Robert*, la fatalité est une *force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive (surtout ce qui est désagréable) est déterminé d'avance d'une manière inévitable. C'est une suite de coïncidences fâcheuses, inexplicables qui semblent manifester une finalité supérieure et inconnue*. De cette définition, nous déduisons que la fatalité est liée au *devoir-être*. Ses para-synonymes sont le destin, le fatum, la nécessité. Ils impliquent un désordre fâcheux. Au sens figuré, comme dans les romans du corpus, la fatalité peut signifier les maladies bizarres et incurables ou les mauvais sentiments qui conduisent irrémédiablement à la catastrophe. Censé créer le désordre universel, le destin s'explique aussi par l'aspect mortifère qui le constitue. Nous allons l'étudier sous ces deux aspects : la prédestination et le chaos.

#### I.1.1.1 La prédestination

Selon le dictionnaire usuel, la prédestination est *le fait de fixer à l'avance ce qui doit arriver. C'est une force surnaturelle, une compétence qui régit l'ordre du monde*. Le sujet interprète exagérément les événements et s'émeut de ses conditions de vie qui se délabrent sans cesse. Au lieu d'orienter son action, il se laisse guider par son émotion. Toutes les définitions du destin convergent sur l'aspect désordonnant et prédestinant des faits.

Si au début de la crise les sujets dérégés semblent accuser le destin, ils se complaisent finalement dans le drame. Convaincus du non-sens de la vie et de leurs vaines luttes, ils se lassent de leur vie et se comportent en non-sujets, ou quasi-sujets. Certains acteurs résignés s'adonnent au mal pour pouvoir apaiser leur esprit. Cet entrelacement de maux s'appelle le chaos.

#### I.1.1.2 Le chaos

En s'inspirant de la religion et de la mythologie, le dictionnaire usuel définit le chaos comme étant un *vide* ou une *confusion existant avant la création*. Il est aussi considéré comme un *entassement naturel désordonné de blocs, de roches*. Le chaos se manifeste sous les formes d'un environnement spatio-temporel malsain. Il n'est pas seulement réel, il est encore imaginé : il s'agit d'un simulacre. Il résulte de ce mélange confus et horrible d'un côté, et des simulacres existentiels du sujet terrorisé, de l'autre. Sur le plan aspectuel, le chaos se révèle comme un état déjà établi ou en train de se constituer. Cet *état de choses* influe sur *les états d'âme*. Au début de la crise, le sujet est conscient de son malheur, ensuite, il se terrorise.

## I.1.2 La réaction passionnelle du sujet

Dès que le mal s'annonce, le sujet tente de le comprendre. Il acquiert la modalité actualisante du *savoir* pour expliquer les phénomènes nouveaux. Cependant, après avoir constaté qu'il se bat contre des forces invincibles, il se terrorise. La passion se substitue à la conscience.

### I.1.2.1 La conscience du changement

Comme son monde est en perpétuelle variation, le sujet en prend conscience. Une présence spatio-temporelle le menace. Il s'attend à un éventuel *survenir*. Ce qui arrive rompt l'équilibre, bouleverse *l'état de choses* parce qu'il est étrange. L'inattendu est désagréable. Il apparaît brusquement et rencontre un sujet non préparé à l'accueillir car il ne dispose pas de modalité actualisante : il n'a ni le *savoir* ni le *pouvoir*. Ce qui survient est donc insaisissable. Sur le plan thymique, l'étrangeté de la surprise est une passion dysphorique : elle provoque la panique.

D'abord indéfinissable, puis occasionnel, l'objet de la panique varie sans cesse. Une présence spatio-temporelle hante le sujet avant de le terroriser. Le passage de la surprise à la panique s'articule d'une part, sur l'identification de la source des passions et, de l'autre, sur les dimensions sur lesquelles elle s'exprime, c'est-à-dire, le temps et l'espace. En se fixant sur l'avenir, le regard crée l'attente impatiente, la crainte et l'angoisse. Cette recherche épistémique met en évidence la présence menaçante de l'objet. La souffrance naît alors de cette tentative de saisir l'objet. L'être humain se rend compte du malheur qui l'attend.

En définitive, la lucidité du sujet tragique lui fait voir que son bonheur s'en va. Tout semble s'effondrer autour de lui. L'objet de valeur se transforme en un anti-objet et les conditions d'existence s'effritent. En s'efforçant d'en comprendre les causes, il se voit en présence d'une force étrange qui le menace : c'est le destin. Aussi vit-il l'expérience de l'effondrement. Ses dérèglements s'expliquent par le *pouvoir-être* de tout ce qui est là.

### I.1.2.2 Les dérèglements

Nous venons de voir que l'être humain est assommé par le changement. Ce qui arrive est torturant. En revanche, la façon dont il accueille ce *dasein*, en termes de Heidegger, constitue elle aussi une des formes du pathétique. Il est en proie aux dérèglements.

Après avoir constaté que son bonheur s'en va sans cesse, le sujet mène une lutte existentielle (le *vouloir*) bien qu'il soit conscient de son échec inévitable. Sa compétence s'affaiblit (*pouvoir*) à cause de la terreur de ce qui arrive ; de là, sa passion. D'après Camus, le *vouloir* et le *savoir* du sujet ne peuvent pas transformer son état, il devient tragique, c'est-à-dire, sujet d'une intense passion.

*L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de l'histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence*<sup>79</sup>.

L'ant-actant auquel s'affronte l'être humain est en effet un mal invincible. Il se présente, à travers le corpus, sous l'aspect d'un fléau (la peste et le choléra) ou d'une maladie bizarre (le nénuphar). Il revêt en outre les formes du destin au sens antique du terme. L'être humain se révolte donc contre *le ça, ce qui est là*.

Du point de vue passionnel, certains sujets participent à leur propre destruction. Au fur et à mesure que s'éloigne leur objet de valeur, ils précipitent leur malheur et se meuvent dans le chaos. Autant dire que la tragédie est une représentation des dérèglements passionnels. À l'instar de la passion antique, la crise moderne met en évidence le déchirement moral des sujets. Georges Forestier insiste sur cette inspiration :

*fureur destructrice d'Ajax, tristesse endeuillée et vengeresse d'Electre, fol désir autodestructeur de Phèdre, fureur jalouse de Médée... sans oublier le dérèglement majeur qui a placé Oedipe dans la situation que l'on sait. En reprenant les mêmes sujets, ou en bâtissant sur le même modèle des sujets tirés de l'histoire romaine ou de La bible, la tragédie moderne s'est à son tour conçue dès l'origine comme l'art de la*

---

<sup>79</sup> Camus, A., cité par Vannier, G., dans *Histoire de la Littérature Française du XX<sup>e</sup> S*, T<sub>2</sub>, Paris, Éd. Sociales, p.170

*représentation des dérèglements et tout particulièrement des dérèglements passionnels*<sup>80</sup>.

Ce désordre fâcheux auquel le sujet est soumis suscite l'émotion du public. En assistant aux dérèglements d'un passionné, le spectateur d'une scène dramatique se laisse, à son tour, dominé par les passions. De même, le lecteur d'un roman pathétique ne saurait ne pas s'en émouvoir.

### I.1.3 Horreur et pitié du public ou du lecteur

La tragédie est un genre qui provoque la purgation des sentiments. Selon le *Petit Robert*, la tragédie est une œuvre dramatique en vers, représentant des personnages illustres aux prises avec un destin exceptionnel et malheureux. Il s'oppose en cela à la comédie. Dans la mythologie grecque, le destin est considéré comme un dieu. Il est quelquefois confondu à Zeus et il est appelé *Moira*. Dans la mythologie latine, il est nommé *Fatum*, c'est-à-dire, *ce qui est écrit* et qui *doit arriver*. Conçue comme un sacrifice d'un bouc par les Grecs ou comme une divinité suprême qui s'impose aux dieux et aux hommes par les Latins, la tragédie est un genre éminemment pathétique. Elle reflète ainsi le spectacle d'une misère extrême d'autant qu'elle présente des héros séquestrés. En quête de leur liberté, ils se heurtent à la fatalité. De cette lutte toujours échouée découlent les morts sur scène et la proximité du sang, caractéristiques fondamentales du genre.

La tragédie française ne s'éloigne point de cette origine antique. Si au XVII<sup>e</sup> siècle le destin semble être le centre du genre, tel n'est pas le cas pour les siècles suivants. Au XVIII<sup>e</sup>, la tragédie est une *comédie larmoyante*. Il s'agit d'un genre qui s'essouffle peu à peu, animé par quelques noms. Là encore, l'inspiration mythologique est toujours prégnante. Né de la surprise, le tragique s'aggrave à cause de l'atrocité de l'action. Par exemple, chez Crébillon père, les dénouements sont sanglants. Voltaire se rapproche de ses prédécesseurs bien qu'il se mette parfois à les critiquer. La cruauté et la pitié sont les ressorts essentiels de ses œuvres. En poursuivant son *combat* philosophique, il s'inspire des histoires vraisemblables, capables d'émouvoir le public.

C'est ce rapport avec l'histoire que privilégient beaucoup d'auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci tentent de confronter la conscience et l'histoire car le malheur humain ne semble plus être déclenché par une transcendance clairement identifiée. Quand *le monde s'effondre*, le

---

<sup>80</sup> Forestier, G., *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, P.U.F, 2003, p. 5

tragique apparaît sous tous ses aspects. Ne voulant accuser ni Dieu, ni la Nature ou l'Histoire, l'être humain souffre d'un drame existentiel.

Le tragique est l'état d'âme d'un sujet en proie à des contradictions. En essayant de reconquérir son bonheur, il se rend compte qu'il ne le possédera plus jamais. L'objet se transforme en un anti-sujet. Déchiré entre des sentiments opposés, il se comporte en sujet dérégulé. À cette séquestration du sujet, le spectateur ou le lecteur oppose la pitié et l'horreur. La passion tragique s'explique encore du point de vue syntagmatique.

## **I.2 Segmentation des phases de la passion tragique.**

Les différents états du sujet dépendent de la proximité de l'anti-sujet. De sa confrontation avec la fatalité, il perd inéluctablement le combat. Les constituants syntaxiques et modaux, les simulacres existentiels et le parcours pathémique prouvent que le tragique est une passion dysphorique. L'aspect itératif et permanent témoigne aussi des déchirements de cette passion.

### **I.2.1 Les constituants syntaxiques**

Le tragique fait état d'un sujet, d'un objet de valeur et d'un anti-sujet. Le sujet de passion est un sujet d'état généralement disjoint avec son bonheur par l'anti-sujet. Si au début de la crise, il peut paraître conjoint avec son objet, il s'en éloigne dans la suite du récit car son objet se transforme en un anti-objet. Au bonheur se substitue le malheur. C'est pourquoi il paraît toujours tourmenté. L'objet de sa quête est lié à cet état de manque qui le caractérise.

Le sujet tragique est d'abord surpris par des faits insolites. Conjoint avec son objet de valeur, il éprouve de la peur à le voir disparaître. Les signes qui annoncent le drame éveillent son émotion. Après s'être tourmenté au sentir du mal, il s'affole à cause du danger qui le guette ou qui l'a déjà envahi. Il n'est plus conjoint avec son objet de valeur, il en est plutôt disjoint. Un nouvel actant intervient dès lors, c'est l'anti-sujet. La présence de ce dernier suffit à l'effrayer et à le séparer définitivement de son objet. Le timoré acquiert des modalités du *croire-savoir*, du *ne-pas-vouloir-être* et du *pouvoir-être* puisqu'il commence à se faire des simulacres existentiels. Son angoisse atteint son paroxysme avec le sentiment de vacuité. Séparé définitivement de son objet de valeur et soumis à la volonté de l'anti-sujet, il souffre du non-sens de la vie. La dégradation des conditions de vie ôte toute velléité de salut. Une

sensation de vide l'envahit, une sorte de *vouloir-ne-pas-être*. Il s'engage à ne plus lutter, sinon à s'éliminer physiquement, du moins à se nier.

Le sujet tragique, n'est en somme, en quête d'aucun objet de valeur. Au lieu d'agir raisonnablement, il est enchaîné par la passion et laisse s'exprimer son corps. Selon Parret, *les définitions structurales des passions incluent nécessairement des propriétés relevant de l'état psychologique du sujet, de la valeur de l'objet et de la spécificité de leur relation. La quête émanant d'un sujet et visant un objet constitue une relation d'intentionnalité : être dirigé-vers.*<sup>81</sup>

Le sujet de passion se met à reconquérir un bonheur insaisissable. Il change d'état d'âme compte tenu de l'éloignement de son objet. Comme l'avoue Parret, *la temporalité est souvent complexe*<sup>82</sup>. Dans le cas de la surprise par exemple, le bonheur est présent, mais il risque de disparaître. L'action nuisible est *inchoative*. La surprise et l'abattement sont à la fois une vision *prospective* et *rétrospective*. Le bonheur est un bien passé, et le désastre, s'il n'est pas *présent*, est *à venir*. Conjoint avec les calamités, le sujet devient absurde. L'émotion est donc une sorte de détente.

Toutefois, les sujets ne réagissent pas de la même façon dans la gestion du malheur. Certains deviennent lucides et anxieux, d'autres délirent. Autant dire que les délirants endossent les caractéristiques de non-sujet. Celui-ci désigne, selon Coquet, *d'abord l'actant qui n'exécute que cela pour quoi il a été programmé, celui qui est assimilable à sa fonction, celui qui ne sait que sa leçon. Il caractérise également l'instance du sujet passionnel, privé lui aussi de l'exercice du jugement d'assomption*<sup>83</sup>. Comme il est *dirigé* par la passion, le non-sujet est en proie aux simulacres.

---

<sup>81</sup> Parret, H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 19

<sup>82</sup>*Ibidem*

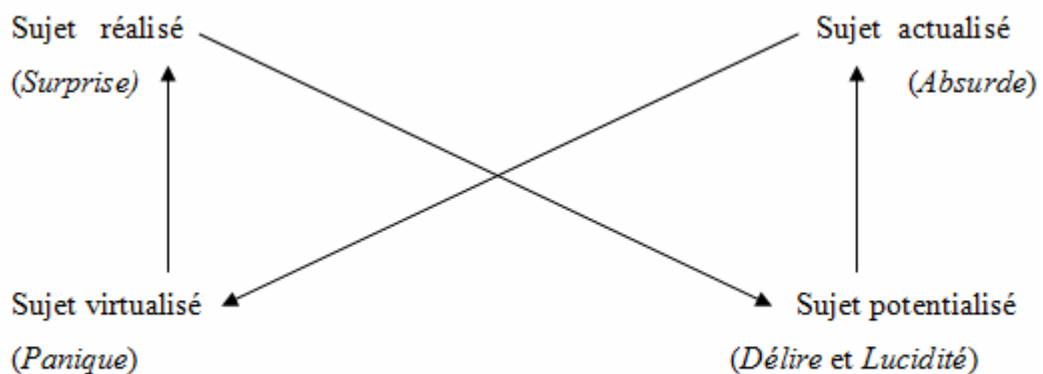
<sup>83</sup>Coquet, J-Cl., *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, t.2 Paris, Klincksieck, 1985, p. 229

## I.2.2 Les simulacres existentiels

Les simulacres existentiels sont *les différentes positions que le sujet se donne dans son propre imaginaire passionnel*<sup>84</sup>. L'objet se transforme en un anti-objet et l'anti-sujet est paré de beaucoup de compétences. Le sujet est alors assommé par des rêves et commence à se faire peur. Sa trajectoire existentielle est une suite de transformations imaginaires.

La surprise est le souci d'un sujet qui a peur d'être séparé de son objet. Il se sent menacé et craint de le perdre : c'est un *sujet réalisé*. Incapable d'arrêter le mal, il s'efforce de le comprendre. La panique le disjoint avec son objet : il est donc *virtualisé*. Aussi finit-il par se rassurer de son malheur. Non seulement le mal le guette, mais encore il le ronge. Partant, il adopte une attitude absurde et devient *actualisé*. Enfin, l'émotion fait état d'un sujet ruiné par la catastrophe. En proie aux souvenirs, il évalue ses relations avec les autres tout en estimant sa position par rapport à son objet. Il ne veut pas s'en séparer. L'émotion l'installe dans la position du *sujet potentialisé*.

Cette trajectoire existentielle peut s'expliquer à l'aide d'un carré sémiotique. Les différents états du sujet décrivent son parcours existentiel face à l'objet de valeur qui lui échappe. Conscient de son malheur, il ne cesse de nourrir ses idées contradictoires. Puisqu'il est condamné à un éternel état de manque, il manifeste un *vouloir* déchirant au fur et à mesure qu'il réalise la profondeur de son échec. Comme l'affirment Greimas et Fontanille, *un dispositif modal fondé sur des devoirs engendre un dispositif modal fondé sur des vouloirs*<sup>85</sup>.



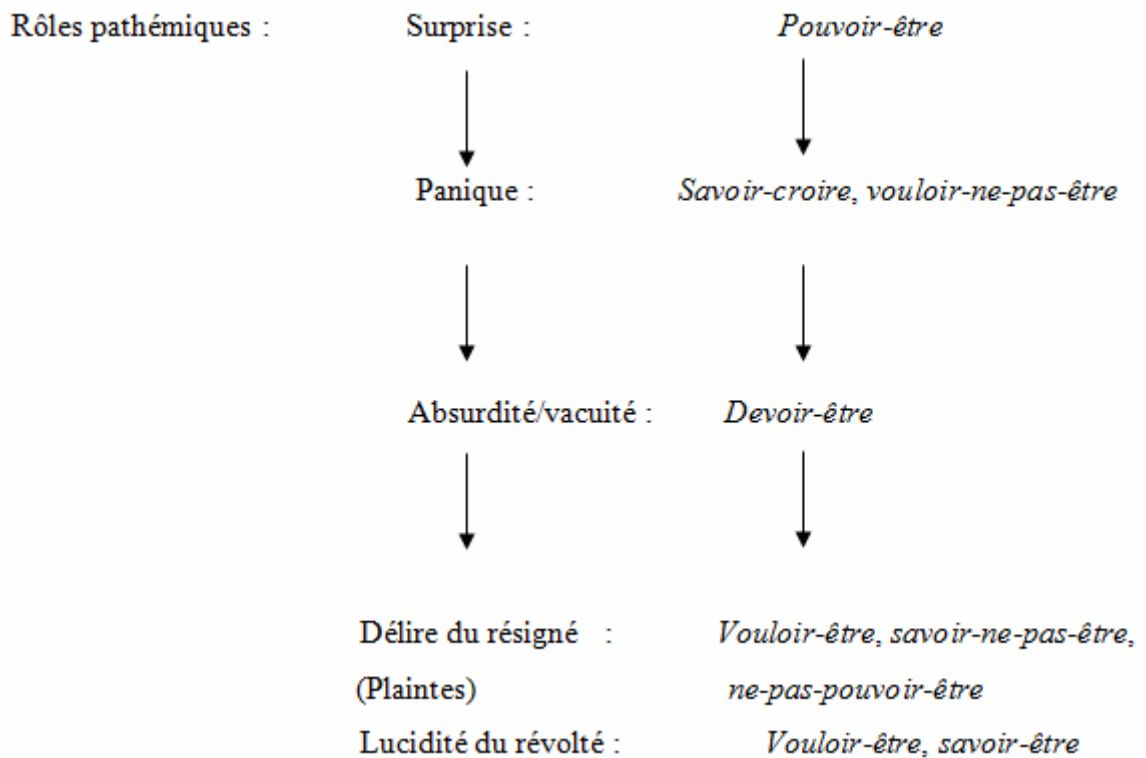
<sup>84</sup> Greimas, A.-J., Fontanille, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p.141

<sup>85</sup> Greimas, A. -J; et Fontanille, J., *op. cit.*, p.264

Après s'être inquiété de son existence, le sujet s'évertue à changer *l'état des choses*. Son agitation résulte de son *vouloir* intense, contrarié par le *devoir* du destin. C'est dire qu'il suppose un dédoublement actantiel et une multiplicité de rôles. À cette diversité actantielle s'ajoute une transformation modale.

### I.2.3 La syntaxe modale

Le parcours modal du sujet tragique est une transformation du bonheur en malheur. Pendant la crise, son *vouloir* varie en fonction du *devoir* de l'anti-sujet. L'émotion est un *vouloir-être*. Elle présuppose à son tour une vision absurde du monde, un *devoir-être* du sujet. L'absurdité est une transformation thymique qui découle elle aussi d'un certain *croire-être* du sujet. Or, comme celui-ci effectue un ré-embayage, il se croit malheureux et commence à se construire des simulacres existentiels. La panique est un *savoir-croire*, c'est aussi une crainte, une sorte de *vouloir-ne-pas-être*. Enfin, cette panique est, à son tour, présupposée par une surprise préalable, une sorte de *pouvoir-être*, une peur vague d'un sujet non encore assailli de tensions. Aussi l'état tragique est-il la contradiction d'un sujet quelconque, hanté par le malheur et conscient de son impuissance. Ce schéma le traduit mieux :





Comme nous le constatons, chaque rôle pathémique comporte son propre dispositif modal. Les dispositifs se transforment à leur tour, les uns dans les autres sous l'effet du *vouloir* et du *devoir*. La syntaxe générale du tragique se trouve alors esquissée.

## I.2.4 La syntaxe du tragique

Qu'il se lise de manière rétrospective ou prospective, le dispositif pathémique de la crise tragique résulte toujours d'une tension intérieure d'un sujet qui *veut*, mais qui *doit*. Ce dernier adopte une attitude combative et il est toujours vaincu. La passion est évolutive.

### I.2.4.1 L'éveil affectif : la surprise

La surprise constitue le sujet. Elle le *met en branle*. La *constitution* est selon Greimas et Fontanille, *l'étape correspondant au réembrayage, où est défini préalablement le style tensif du sujet passionné*<sup>86</sup>. Elle renvoie à ce que Fontanille (1999) appelle *l'éveil affectif*<sup>87</sup>. Elle correspond à la *surprise*. La dégradation croissante du monde environnant secoue un sujet non préparé à accueillir des événements extraordinaires. L'agitation et la crainte qui caractérisent cette surprise, installent un dispositif modal nécessaire à la performance thymique. Le sujet tragique est disposé à souffrir.

### I.2.4.2 La disposition : la panique

D'après Fontanille (1999), la *disposition* est une *compétence* grâce à laquelle *le sujet reçoit l'identité modale nécessaire pour éprouver une passion*<sup>88</sup>. La panique naît de cette tentative de saisir un phénomène absurde. Elle se fonde sur la modalité épistémique du *savoir*, car *selon que la connaissance s'éclaire, que la conscience s'élève, la misère aussi va croissant*<sup>89</sup>.

En essayant de comprendre ce qui arrive, le sujet éprouve de l'effroi. Dans les récits du corpus, il s'affole puisqu'il apprend qu'il est assommé par des fléaux ou par un mal d'ordre moral. Il acquiert alors la certitude de sa fin imminente et souffre du non-sens de la vie.

---

<sup>86</sup> Greimas, A-J., Fontanille, J., *op. cit.*, p. 269

<sup>87</sup> Fontanille, J., *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p.79

<sup>88</sup> *Ibidem*

<sup>89</sup> Schopenhauer, cité par Russier, J., *La Souffrance*, Paris, P.U.F, 1963, p. 35

#### I.2.4.3 La pathémisation : l'absurdité

Appelée aussi pivot passionnel, la pathémisation est *la phase principale de la séquence qui modifie irrémédiablement l'état affectif du sujet, et lui fait connaître (...) le sens des troubles qu'il a éprouvés jusqu'alors, et des représentations cognitives dont il a été le siège dans les deux phases précédentes*<sup>90</sup>.

Le sujet tragique se rassure de son impuissance face à la méchanceté du destin. Chez Camus, la crise atteint son point culminant avec le sentiment de séparation et d'exil, tandis qu'elle apparaît sous forme d'instinct de conservation chez Giono. Quant à Gracq et Vian, les sommets de la pathémisation sont respectivement la transgression des frontières et la contagion de la mort. Dominé par un mal effroyable, le sujet qui se voit complètement vaincu éprouve une vacuité intérieure et s'en émeut.

#### I.2.4.4 L'émotion : le courage et les plaintes

Après s'être rendu compte que sa lutte est vouée à l'échec, le passionné manifeste son émotion qui, généralement apparaît comme une plainte, un remords ou un excès de courage à cause de ce désespoir. *État pathémique qui affecte et mobilise tous les rôles du sujet passionné*<sup>91</sup>, l'émotion est une *réaction somatique ressentie par le sujet et observable de l'extérieur*<sup>92</sup>. Le corps propre s'exprime. Voici par exemple, comment Darwin décrit les symptômes physiologiques de la fureur, proche parente de la plainte ou du désespoir :

*les battements du cœur s'accélèrent : la face rougit ou prend une pâleur cadavérique ; la respiration est laborieuse ; la poitrine se soulève, les narines frémissantes se dilatent. Souvent, le corps entier tremble. La voix s'altère ; les dents se serrent ou se frottent les unes contre les autres, et le système musculaire est généralement excité à quelque acte violent, presque frénétique... Les gestes représentent plus ou moins parfaitement l'acte de frapper ou de lutter contre un ennemi.*<sup>93</sup>

Le mouvement du corps extériorise l'idée que n'exprime pas verbalement le passionné, tout comme il peut l'accompagner pour la renforcer. Le corps semble exprimer une lutte ; de là, ses tensions. *Les états de choses* engendrent des *états d'âme*, mais les deux univers ne

<sup>90</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p.79

<sup>91</sup> Greimas, A. -J., Fontanille, J., *op. cit.*, p. 270

<sup>92</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p.80

<sup>93</sup> Darwin, cité par Korichi, dans *Les passions*, Paris, Flammarion, 2000, p. 74

sauraient s'influencer sans que le corps en assure la régulation. Dans *Soma et Séma* (2004), Fontanille affirme en outre, que les passions *sont projetées sur le monde et lui confèrent sa dominante affective : cette projection transfigurante, qui impose sa couleur et sa tonalité, et qui assure une continuité entre les états d'âme internes et la dominante thymique projetée sur les états de choses externes, reposent implicitement sur le mouvement intentionnel du corps, qui imprime sa propre affection sur le monde en se tendant vers lui, et qui la reconnaît après coup en lisant le monde comme s'il était lui-même un état d'âme.*<sup>94</sup>

Nous verrons que l'émotion tragique empêche les sujets de tenir un discours cohérent. Les répétitions, le silence exprimé par les points de suspension, le geste et les convulsions, sont autant de traces de ce genre de discours. Afin de pouvoir renforcer leur conversation, les interlocuteurs recourent souvent au geste. De même, les plaintes, le rire moqueur auquel s'oppose un sourire du désespoir, sont une extériorisation des sentiments. Ces états affectifs sont socialement jugés.

#### I.2.4.5 La moralisation

La communauté évalue tous les états affectifs du sujet compte tenu de la norme sociale en vigueur. Selon Fontanille (1999), la moralisation est le *jugement apporté par la société dans le but de réguler la passion.*<sup>95</sup> La crise tragique est alors jugée au nom du dérèglement.

Dans la constitution ou l'éveil affectif, l'hésitation est taxée d'indifférence et la peur est une légèreté. De même, la disposition qui s'exprime par la panique est jugée au nom de l'excès. Le vide intérieur n'est ni apprécié, ni condamné, ainsi que le courage et la plainte. Au lieu d'accuser les hommes, les narrateurs condamnent les fléaux. Il ne saurait y avoir de discours uniforme tant l'être humain se sent victime d'une fatalité.

Forestier explique que *la tragédie reste perçue comme l'art qui depuis l'Antiquité prétend représenter le dérèglement et ses conséquences. Dérèglement apparent de l'ordre du monde, qui donne aux hommes le sentiment d'être victimes d'un sort injuste : s'élève alors le chant de la révolte ou de la plainte. Dérèglement des passions qui conduit les hommes à détruire les autres ou à se détruire eux-mêmes : et le discours de la déraison et de la fureur,*

<sup>94</sup> Fontanille, J., *Soma et Séma*, Paris, Maisonneuve&Larose, 2004, p. 128

<sup>95</sup> Greimas, A. -J., Fontanille, J., *op. cit.*, pp. 153-154

s'entrelace alors avec celui de la plainte. Le plus souvent, les deux dérèglements se combinent.<sup>96</sup>

Cette crise s'organise en un *schéma pathémique canonique*<sup>97</sup> qui a la forme suivante :

<b>CONSTITUTION</b>	<b>SENSIBILISATION</b>		<b>MORALISATION</b>
Surprise	DISPOSITION Panique	PATHÉMISATION Absurdité, vacuité	ÉMOTION Remords

Le sujet tragique connaît un déchirement interne. Au début de la crise, il s'affole parce qu'il est surpris par quelques signes de mauvais augure. Après avoir constaté son impuissance, il se conjoint avec le désastre. L'absurde débouche à son tour sur le remords. Enfin, l'évaluateur social essaie de condamner ou de valoriser les passions manifestées tout au long du parcours pathémique en tenant compte de la mesure. C'est pourquoi il importe d'examiner l'aspect.

#### I.2.4.6 La tensivité

##### I.2.4.6.1 L'aspect

Même si la souffrance du sujet est permanente tout au long de son parcours, elle s'intensifie à chaque étape. Au niveau de la *constitution*, l'aspect est inchoatif, le sentiment tragique naît et le sujet s'en étonne. Ensuite, ce déclenchement de la passion s'intensifie. Non seulement le sujet s'agite, mais il s'inquiète. Cette crainte est liée au sentiment d'être pris au piège. La *permanence* et l'*itération* sont les caractéristiques aspectuelles de ce suspens. Mû par des tensions contraires, l'affolé devient pathémique dès qu'il se rend compte que sa lutte est vaine. Sa souffrance est donc *durative*. Cette certitude négative qui provoque une terreur permanente peut aussi occasionner une passion *terminative* : le délire et le suicide en sont des preuves. En revanche, l'anxiété qui découle de cette vaine lutte s'avère comme une souffrance *durative, permanente et itérative*.

<sup>96</sup> Forestier, G., *op. cit.*, pp. 3-4

<sup>97</sup> Greimas, A. -J., Fontanille, J., *op. cit.*, p. 271

En d'autres termes, l'aspect est la manifestation de l'intensité de la passion. Celle-ci est excessive, haute, basse, nulle ou suspendue. Agité ou étonné, le sujet souffre d'une *intensité basse* parce qu'il est encore conjoint avec le bonheur. Ensuite, il s'épouvante de son sort. Cet état de non-conjonction lui procure une *intensité haute*, qui deviendra *excessive* quand il se sera totalement disjoint avec son objet. Enfin, l'intensité *se suspend* au moment du délire ou de la lucidité. Il s'agit d'une détente.

Cet aspect rend compte d'une permanente oscillation de l'état d'âme du sujet. Appelés aussi les *ambiances*<sup>98</sup> par Brandt, les *parfums*<sup>99</sup> par Fontanille (1999) ou *convocations dans le discours*<sup>100</sup> par Greimas et Fontanille, les styles sémiotiques sont plus attachés à l'aspect qu'à la structure du texte. La lecture des récits du corpus procure une sensation amère, un goût de fin du monde ou *dégoût de l'humanité* comme le dirait Kristeva<sup>101</sup>. Le style sémiotique du tragique est alors *suspensif*. Si le délirant semble précipiter sa fin et que l'anxieux tente vainement d'arrêter le cours des événements, ils sont tous voués à l'échec et au silence. La vision apocalyptique du monde traduit mieux cette résistance inhérente à l'esprit humain et cette résignation y afférente. Quoi qu'il fasse, le sujet tragique souffre d'autant plus qu'il ne peut nullement atteindre son objet de valeur : il en est toujours disjoint. Le schéma canonique passionnel se présente ainsi :

Surprise → Panique → Absurdité de la lutte (Vacuité intérieure, sensation chaotique)  
→ Plaintes et Courage

Le pouvoir du sujet tragique s'intensifie au fur et à mesure que l'objet disparaît et se transforme en un anti-objet : le malheur. En conséquence, lorsque ce dernier apparaît, le sujet commence à sentir la présence de la mort. À cet effet, il entreprend de mener une lutte existentielle. Les états d'âme changent en fonction de l'accessibilité de l'objet de valeur. La fuite, l'abandon, le suicide témoignent de la résignation, tandis que la lutte, quelle qu'en soit la forme, reste perçue comme la pierre angulaire de la révolte. Le tableau de Parret (1986) le résume clairement :

<sup>98</sup> Brandt, P.-A., par Greimas, A.-J., Fontanille, J., *op. cit.*, p.82

<sup>99</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p.192

<sup>100</sup> Greimas, A. -J. et Fontanille, J., *op. cit.* , p.175

<sup>101</sup> Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p.162

	Modalité	Etat Psychologique de S	Intentionnalité		Propriété de O valorisé
			Directionnalité	Temporalité	
LE TRAGIQUE	Vouloir Devoir	Contrariété	S → O et S → Anti-sujet	Présent et futur	menace de perte : redoutable
1. Surprise	Pouvoir-être	-Surprise, peur	S → O	Présent et futur proche	menace
2. Panique	Savoir- Croire	-Dérèglements	S → O	Futur et passé	-Valeur nulle
3. Absurdité	Devoir-être	Accommodation au malheur	S → Anti-object	-Pas de présent Pas d'avenir	Valeur irrécupérable
4. Remords		Désespoir			
a. Plaintes : Délire	Devoir et Vouloir	-Désespoir	S → Anti-sujet	-Pas de futur	-Nullité
b. Lucidité	Vouloir et Devoir	-Espoir	S → O S	-Présent et futur	-grandeur morale

L'état psychologique du passionné dépend de la proximité de l'objet. Aux yeux de Denis Bertrand, ce sujet *continue à être au fil des transformations, persiste et module ses états d'âme, à travers la circulation des objets et des valeurs qui les rendent désirables ou redoutables*<sup>102</sup>. En d'autres termes, il éprouve les passions qui le hantent et par conséquent, il active certaines passions plutôt que d'autres. Quant à Greimas et Fontanille, *il n'y a pas de passion solitaire*<sup>103</sup> et Landowski renchérit en déclarant que *les passions sont contagieuses*<sup>104</sup>. Cette transmission des passions nous amène à expliquer leur contagion en tenant compte de leur dimension mortifère.

<sup>102</sup> Bertrand, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 29

<sup>103</sup> Greimas et Fontanille, *op. cit.*, p. 174

<sup>104</sup> Bertrand, D., *op. cit.*, p. 38

## I.2.4.6.2 Phorie et intensité

D'après Coquet, la thymie *nomme la relation primitive que tout être vivant entretient avec son environnement, la manière dont il se sent dans son milieu, entre attraction et répulsion*<sup>105</sup>. L'*attraction* et la *répulsion* évoquent un mouvement porteur qui s'appelle *phorie*. Il est dit *euphorique* s'il renvoie à une connotation positive et *dysphorique*, dans le cas contraire. L'*aphorie* est un terme neutre. Selon Parret (1986), lui-même lecteur de Lock, le premier critère de classification des passions est le couple plaisir/déplaisir ou euphorique/dysphorique.

Le sujet tragique est en proie à des passions actives, dynamiques et contagieuses. Landowski le souligne en ces termes : *si éprouver certes a affaire aux états du sujet et relève donc bien de ce qu'on appelle habituellement les passions, c'est toutefois, de notre point de vue, à un genre de passions, paradoxalement très actives qu'on a en l'occurrence affaire*<sup>106</sup>.

Au cours de ce chapitre, nous avons tenté d'expliquer le sentiment tragique en nous basant sur la sémiotique des passions. Cette crise est due aux contradictions qui déchirent le sujet. Bien qu'il soit confronté à la nécessité du destin, il veut être libre. Nous avons en outre construit le parcours passionnel dont il importe maintenant de mesurer les variantes à travers les textes.

---

<sup>105</sup> Coquet, J.-Cl., *op. cit.*, p. 16

<sup>106</sup> Parret, H., *op. cit.*, p. 17

## II. LES VARIANTES DU TRAGIQUE À TRAVERS LES TEXTES

La passion tragique donne l'image d'un sujet en proie aux déchirements intérieurs. Contrairement au lyrisme ancien, le tragique moderne s'exprime sous les formes ironique et humoristique. Sa représentation diffère d'un auteur à l'autre. Il apparaît comme une implacabilité du destin chez Camus, tandis que pour Giono, il réfère à une épidémie de peur à travers *Le hussard sur le toit*. Dans le deuxième récit de l'auteur, cette passion s'apparente à l'origine du genre qu'est la malédiction. Gracq ne s'en éloigne pas dans la mesure où il rapproche la tragédie de sa conception grecque : l'immolation d'un bouc émissaire. De son côté, Vian l'associe à la souveraineté de la mort. Afin de pouvoir dégager la dimension affective de chaque texte, nous essaierons de suivre le parcours passionnel de ce tragique.

### II.1 *La peste, un fléau implacable*

La peste qui sévit contre la cité d'Oran est un mal contre lequel nul ne peut rien. Les combattants mènent une lutte souvent recommencée et toujours vaine contre des forces hostiles et inflexibles. Nous allons dégager le caractère tragique du fléau sous une perspective syntagmatique. L'analyse des rôles thématiques et actantiels nous permettra de saisir les aspects tragiques que revêt cette épidémie avant de l'étudier sous son mode évolutif.

#### II.1.1 Rôles thématiques et actantiels

##### II.1.1.1 Le fléau

Le mal de la peste est un fléau épouvantable. D'après le dictionnaire usuel, le mot *fléau* a deux acceptions. La première est un *instrument à battre les céréales*. Cette définition se rapproche d'une autre qui fait du fléau, *une arme offensive composé d'un manche court terminé par une chaîne au bout de laquelle était attachée une boule hérissée de clous*. Le fléau reflète ainsi l'image de la violence exercée sur des objets ou des êtres humains. Les malades de la peste sont en effet en proie à une douleur excessive due à la violence du fléau. Au bout d'une longue et douloureuse agonie, la mort apparaît imperceptiblement. Tout le monde s'attend alors à ce *survenir*. C'est ce que confirme la deuxième acception du mot *fléau*. Celui-ci est considéré comme une calamité résultant du courroux divin.



L'épidémie de peste qui survient à Oran prend les dimensions mythiques du fléau. Elle tient du mythe son aspect absurde, public et contagieux. Le ciel et la terre semblent aussi pactiser avec elle. La présence permanente de ce malheur invincible prouve encore l'implacabilité du fléau.

#### II.1.1.2 L'implacabilité : *ne-pas-pouvoir-ne-pas-être, devoir-être*

La dimension implacable du fléau se justifie par son inflexibilité, voire son irréversibilité. Le *devoir-faire* génère les modalités actualisantes que sont le *pouvoir* et le *savoir-faire*. Avant de s'abattre sur les humains, la peste les décontenance.

L'implacabilité de la peste est en effet liée à sa dimension cosmique. Les pluies diluviennes, le soleil implacable et les grands vents violents accompagnent les coups du fléau. Pourvu de cette puissance légendaire et mythique, le mal écrase l'homme. Celui-ci assiste désespérément à la dégradation de son existence d'autant qu'il devient doublement emprisonné.

L'épidémie de la peste dispose des modalités nécessaires pour transformer le peuple d'Oran, naguère indifférent, en un peuple tragique. Cette conversion ne se fait pas brusquement. Elle se déploie sur tout un parcours passionnel dont il importe d'étudier l'évolution.

### II.1.2 Segmentation des phases

L'angoisse que ressentent les Oranais n'est pas monotone. Elle varie au fur et à mesure que s'annonce, naît, croît, s'envenime et décroît le fléau. Au début de la crise, les habitants sont surpris par la particularité de l'été et par les rats morts qui traînent un peu partout. Cette surprise se transforme bientôt en panique avec la fermeture de la ville. Après avoir emporté tous les rats, la peste s'attaque aux hommes. Les sujets se sentent emprisonnés par un mal surhumain. Leur désarroi s'exteriorise. Certains versent des larmes d'impuissance, tandis que d'autres se taisent. Ces plaintes et ce silence sont socialement évalués, ainsi que peuvent l'être les autres états affectifs. Nous allons analyser, étape par étape, tout le parcours passionnel du sujet en proie à l'implacabilité du fléau.

### II.1.2.1 La surprise : des faits extraordinaires

La surprise est en grande partie due à certains événements bien curieux : le surnaturel se greffe au naturel. Or, comme l'aspect ordinaire de la ville s'accorde mal avec les faits extraordinaires, cette présence affective ne peut pas être saisie. Autant le temps et l'espace emprisonnent les habitants d'Oran, autant la présence des rats morts et agonisants les décontenance.

#### II.1.2.1.1 Une nature étouffante

La ville d'Oran est soumise à un climat particulier. Les saisons se marquent de façon apocalyptique. Le soleil ne brille pas, il incendie et pendant l'automne, un déluge de boue s'empare de la cité. L'hyperbole, *incendier* au lieu de *briller*, et l'adverbe de quantité *trop*, expriment le caractère fatal même de la nature. Le temps est maussade : *pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise [...]. En automne, c'est au contraire, un déluge de boue*<sup>107</sup>. Cette particularité climatique qui terrifie les Oranais est interprétée comme une tragédie.

La nature est conçue comme un anti-sujet de l'être humain puisqu'elle participe à l'extinction de son bonheur. La cité d'Oran prédispose en effet ses habitants au malheur. L'absence de végétation, de jardins, d'arbres et de pigeons révèle l'aspect banal de la cité. Cette définition par le manque dénote le caractère particulier de cet espace ; de là l'exclamation du narrateur :

*la cité elle-même, on doit l'avouer, est laide. D'aspect tranquille, il faut quelque temps pour apercevoir ce qui la rend différente de tant d'autres villes commerçantes, sous toutes les latitudes. Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes, ni froissement de feuilles, un lieu neutre pour tout dire ?*<sup>108</sup>

Physiquement, la cité d'Oran est laide. C'est un endroit propice au mal. Le vent et le soleil ne rencontrent aucun obstacle pour frapper fort. Si la ville est étouffante de par son atmosphère, elle le devient encore si nous tenons compte des faits bizarres : le pullulement des rats morts.

---

<sup>107</sup> Camus, A., *La peste*, p. 10

<sup>108</sup> *Idem*, p. 11

### II.1.2.1.2 La présence des rats morts

À cette dimension mortifère des saisons s'ajoute un fait extraordinaire : beaucoup de rats viennent mourir auprès des humains. Ces rongeurs qui ne sont pas à leur place ne cessent d'inquiéter les habitants. Pour les uns, il s'agit d'un fait bizarre, pour les autres, c'est un scandale. Outre que ces animaux sont signes d'une malpropreté, leur fourmillement est déconcertant puisqu'ils sont considérés comme de petits monstres mortifères.

La succession des chiffres annoncés par la radio décontenance les habitants car elle confère aux faits leur caractère mythique. Il s'agit d'un phénomène insolite dont on ne peut ni arrêter la propagation, ni expliquer l'origine. Le souci d'exactitude du narrateur à valeur emphatique accentue la menace : *l'agence Ransdoc [...] annonça, dans son émission radiophonique d'informations gratuites, six mille deux cent trente et un rats collectés et brûlés dans la seule journée du 25. Ce chiffre qui donnait un sens clair au spectacle quotidien que la ville avait sous les yeux, accrut le désarroi. Jusqu'alors, on s'était seulement plaint d'un accident un peu répugnant. On s'apercevait maintenant que ce phénomène [...] avait quelque chose de menaçant*<sup>109</sup>, précise-t-il.

À cette menace de l'anti-sujet, les habitants opposent la stupéfaction. Surpris par ces événements bien curieux, ils ont l'air indifférents. À leurs yeux, il s'agit d'un fait extraordinaire qui passera vite. Ils commencent à sentir de la peur au moment où ils constatent que la peste s'est complètement emparée de la cité.

### II.1.2.2 La panique

L'angoisse qui trouble les sujets est liée au *pouvoir-être*, au *savoir-croire*, modalités issues du manque de savoir exact. Non habitués à ces faits nouveaux, ils tentent de les comprendre et partent de les expliquer. Pour ce faire, ils acquièrent certaines modalités. Le *croire* et le *savoir-croire* engendrent la *superstition* et la *religion*, tandis que le *savoir* reste le fondement de la science.

---

<sup>109</sup>Camus, A., *op. cit.*, p. 12

### II.1.2.2.1 La superstition

Les superstitieux se fondent sur le *croire*, lequel débouche sur un *devoir-faire* de l'anti-sujet. D'après *Le Robert*, la superstition est le *fait de croire que certains actes, certains signes entraînent mystérieusement des conséquences bonnes ou mauvaises*. C'est aussi, le *respect maniaque, instinctif (de quelque chose)*. Fondée sur la déduction, la superstition se caractérise par un *savoir-observer, interpréter* et surtout par un *croire-savoir*.

Après avoir appris que c'est le fléau de la peste qui s'abat sur la ville, les sujets s'affolent en se plongeant dans des simulacres existentiels. Ils s'épouvantent. Leur parcours imaginaire se fonde sur une conjonction avec la peste, un anti-sujet. Ils donnent l'image de sujets réalisés, souffrant déjà du fléau. L'état virtualisé, caractérisé par un *vouloir-ne-pas-être* présuppose un état réalisé. Celui-ci est, de son côté, surdéterminé par un *croire* prospectif. C'est ce *croire* qui est à l'origine de certaines pratiques. Pendant le temps de peste, les sujets croient s'en préserver en portant des médailles protectrices. Plus que la religion, la superstition semble les rassurer. Le port des amulettes les prémunirait contre le mal. Leur panique s'explique par l'usage du lexique en rapport avec l'affolement. Le narrateur rapporte :

*la plupart des gens, quand ils n'avaient pas entièrement déserté leurs devoirs religieux, ou quand ils ne faisaient pas coïncider avec une vie personnelle profondément immorale, avaient remplacé les pratiques ordinaires par des superstitions peu raisonnables. Ils portaient plus volontiers des médailles protectrices ou des amulettes de saint Roch qu'ils n'allaient à la messe<sup>110</sup>.*

En plus de ces amulettes protectrices, les prophéties sont l'objet d'un vif engouement. Cependant, loin de calmer leurs esprits, la superstition affole les sujets. Apeurés par l'insaisissable, ils recourent au *croire-savoir* pour interpréter les faits bizarres. Plus effrayés qu'apaisés, ils se rendent aussi à l'église afin de pouvoir se ressourcer en espérance. Tourmentés, ils se montrent en même temps superstitieux et fidèles à Dieu.

---

<sup>110</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 201

#### II.1.2.2.2 La religion

À sa manière, la religion tente d'expliquer ces curieux événements en se fondant sur la modalité du *croire*. D'après le père Paneloux, les habitants d'Oran souffrent atrocement parce qu'ils ont péché. Ils ne croient plus en Dieu et celui-ci est en train de manifester son courroux. Les explications du prêtre les épouvantent au lieu de les soulager.

Dès que la peste frappe les Oranais, ceux-ci se rapprochent de Dieu. Ils ont du mal à supporter seuls leurs maux ; d'où ils portent des médailles protectrices. Néanmoins, la persistance de la maladie associée à l'austérité des explications de Paneloux, semble défier cette foi vacillante. Tout le monde se sent frustré et résigné. Autant la superstition décontenance les sujets, autant la religion les enfièvre. De même, en se basant sur l'observation, l'expérience, les hypothèses et la déduction, la science n'empêche pas les sujets de se disperser.

#### II.1.2.2.3 La science

##### II.1.2.2.3.1 La médecine

Si le superstitieux se fait peur à cause de son ignorance, l'intellectuel souffre de la vérité même qu'il détient. D'après les livres et les faits réels, le docteur Rieux connaît les symptômes de la peste : il en éprouve de la panique. Le corps du pestiféré se décompose car il est la source et la cible du mal, en témoignent ces *motions intimes* (Fontanille : 2004). En recourant à une énumération ascendante, le narrateur qui dresse les symptômes du pestiféré est pris de panique :

*il fallait s'en tenir à ce qu'on savait, la stupeur et la prostration, les yeux rouges, la bouche sale, les maux de tête, les bubons, la soif terrible, le délire, les taches sur le corps, l'écartèlement intérieur, et au bout de tout cela... Au bout de tout cela, une phrase revenait au docteur Rieux, une phrase qui terminait justement dans son manuel l'énumération des symptômes : **le pouls devient filiforme et la mort survient à l'occasion d'un mouvement insignifiant.**<sup>111</sup>*

Le docteur Rieux sait que le pestiféré souffre d'une douleur exceptionnelle. Au bout d'une pénible agonie, il expire sans qu'on s'en aperçoive. Il s'était en effet éteint peu à peu, et voilà que la mort survient imperceptiblement. Ce remuement insignifiant témoigne du caractère

---

<sup>111</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 43

violent et implacable de la mort. Celle-ci domine le sujet et le rend passif, aussi survient-elle insensiblement. Ce geste brusque du mourant est la conséquence de cette lente extinction du corps exprimée par les symptômes. D'après Fontanille (2004), *le mouvement est l'expression d'une attitude dominante, qui elle-même est la figure d'une certaine relation actantielle et modale : maître ou abandon, activité ou passivité.*<sup>112</sup>

La panique éprouvée est exprimée comme un *devenir* inquiétant. Le médecin qui connaît les symptômes de la maladie souffre le plus. Le *survenir* dispose d'un *devoir-faire* qui paralyse toute force et freine toute issue de secours. L'équipement modal du sujet affolé s'articule sur les modalités du *savoir-croire* et du *vouloir-ne-pas-être*. Par exemple, quand le docteur Rieux essaie de se représenter le nombre de morts que peut faire la peste, il effectue un embrayage en croyant à ce qu'il dit et en recourant à l'historique du fléau.

#### II.1.2.2.3.2 L'histoire

Ce qui torture Rieux, c'est que la peste va emporter beaucoup de personnes et surtout des êtres chers, des gens qu'il connaît. En se servant de son *savoir*, il se terrorise. Ballotté entre ce qu'il *sait* et ce qu'il *veut*, il se laisse transporter par ses simulacres. Plongé dans ses vives réflexions, il effectue un embrayage et se fait peur parce qu'il essaie de réaliser par imagination les ravages de la peste. Par ces transports chimériques, il embraye sur des faits terribles. Sa panique est alors due à cette faculté imaginative qu'est le *savoir-croire*. Sujet d'état conjoint, Rieux se fait peur. Pour bien élucider les faits en les actualisant, il part d'un exemple.

*Le docteur se souvenait de la peste de Constantinople qui, selon Procope, avait fait dix mille victimes en un jour. Dix mille morts font cinq fois le public d'un grand cinéma. Voilà ce qu'il faudrait faire. On rassemble les gens à la sortie de cinq cinémas, on les conduit sur une place de la ville et on les fait mourir en tas pour y voir clair. Au moins, on pourrait y mettre alors des visages connus sur cet entassement anonyme.*<sup>113</sup>

Comme l'embrayage le terrorise, le sujet essaie de s'en détacher en effectuant une sorte de débrayage passionnel qui est un *ne-pas-croire*. Toutefois, cette superposition d'idées contraires est une caractéristique de l'affolement. Rieux est un sujet dédoublé.

---

<sup>112</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p.133

<sup>113</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 41

*Mais, naturellement, c'est impossible à réaliser, et puis qui connaît dix mille visages ? D'ailleurs, des gens comme Procope ne savaient pas compter, la chose est connue. À Canton, il y avait soixante dix ans, quarante mille rats étaient morts de la peste avant que le fléau ne s'intéressât aux habitants. Mais, en 1871, on n'avait pas le moyen de compter les rats. On faisait son calcul approximativement, en gros, avec des chances évidentes d'erreur.*<sup>114</sup>

Afin de ne pas continuer à se faire peur, le médecin récuse la compétence à bien compter de Procope et des autres anciens. À la fois sujet conjoint (embrayage) et disjoint (débrayage), Rieux est un sujet dédoublé : il conteste ce qu'il vient de nier. Il accepte, se fait peur et reste songeur. Il croit aux faits passés : *pourtant, si un rat a trente centimètres de long, quarante mille rats mis bout à bout feraient...*<sup>115</sup> Il est donc instable.

Au cours de son dédoublement imaginaire, le docteur Rieux éprouve de la panique à cause de sa grande culture. En tant que médecin, il maîtrise les symptômes de la maladie, en tant qu'intellectuel, il connaît les grands coups du fléau. À travers cette énumération, il évoque les ravages de l'épidémie en insistant sur son aspect effrayant. Hormis les noms de lieux, tous les termes dénotent une situation dramatique. En recourant à la gradation ascendante, le sujet se terrorise :

*Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis partout et toujours du cri interminable des hommes.*<sup>116</sup>

Rieux n'est pas le seul à pouvoir s'appuyer sur l'histoire pour se faire une idée de ce qu'est la peste. Tarrou, son compagnon de lutte révèle l'absurdité du combat et de la contagion. *Il y a cent ans, une épidémie de peste a tué tous les habitants d'une ville de Perse, sauf précisément le laveur des morts qui n'avait jamais cessé d'exercer son métier*<sup>117</sup>, précise-t-il.

---

<sup>114</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 41-42

<sup>115</sup> *Idem*, p. 42

<sup>116</sup> *Idem*, pp. 42-43

<sup>117</sup> *Idem*, p. 122

La panique est donc l'épouvante causée par la tentative de saisir la force et la forme de la catastrophe. À la fermeture de la ville, le sentiment de séparation et d'exil se substitue à cet affolement.

### II.1.3 La séparation et l'exil

Au moment où l'épidémie commence à faire des victimes humaines, la ville est déclarée fermée. À cette mesure s'ajoute l'isolement des malades. Il s'agit en effet d'une réclusion à l'intérieur d'une autre. Ce double emprisonnement est encore exécration si l'on sait que la plupart des gens qui vont en quarantaine en reviennent rarement. La terrible séparation se trouve ainsi dans la mort. Quand la peste atteint son point culminant, les Oranais ne peuvent plus accompagner les morts. Le sentiment naturel se trouve par là froissé.

La séparation devient très poignante d'autant plus qu'elle s'entremêle avec le sentiment d'exil. Celui-ci se différencie de la séparation par son excès de rigueur. Au début de l'épidémie, les Oranais se sentent provisoirement séparés des êtres chers. Mais, quand cet éloignement commence à durer longtemps, ils désespèrent. Ils le prennent pour une condamnation, voire une fatalité.

Le sentiment d'exil est la phase principale de ce processus passionnel. À la fermeture de la ville, les habitants se trouvent séparés des êtres chers : les femmes, les enfants, les amantes, les amis, etc. L'absence des êtres chers à qui ils ne cessent de penser les préoccupe.

La séparation et l'exil sont le pivot de cette conscience tragique qui anime les sujets. Ceux qui veulent écrire des lettres ne peuvent même plus exprimer leurs sentiments. Ils sont contraints de résumer leur émotion par exemple en *vais bien. Pense à toi. Tendresse*<sup>118</sup>. À ce poids de la séparation s'ajoute le sentiment d'exil. Ils sont en effet enfermés chez eux et obligés de rester oisifs et de tourner en rond.

Dans cet *état de choses*, le pire des tourments est la séparation définitive. Forcément éloignés des autres vivants, les Oranais sont aussi brusquement séparés de leurs cadavres. Bien que le *devoir-être* s'impose à toutes les autres modalités, le *vouloir-ne-pas-être* persiste. Le sentiment tragique découle de l'impossible rapprochement du *vouloir* et du *devoir*. Cette incompatibilité des modalités virtualisantes produit un effet ironique : il s'agit d'une ironie de situation. Les véhicules sont chargés de *fleurs et de morts* car les vivants ne peuvent point, bien qu'ils le veuillent, enterrer les leurs. Ils sont contraints de jeter des fleurs sur les véhicules

---

<sup>118</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 69



qui passent. Autant dire qu'ils se complaisent dans un rituel qui a perdu de son cérémonial. Le narrateur essaie de diluer l'effet tragique en recourant à cette figure. Voici son commentaire :

*et pendant toute la fin de l'été, comme au milieu des pluies de l'automne, on put voir le long de la corniche, au cœur de chaque nuit, passer d'étranges convois de tramways sans voyageurs, brinquebalant au-dessus de la mer. Les habitants avaient fini par savoir ce qu'il en était. Et malgré les patrouilles qui en interdisaient l'accès de la corniche, des groupes parvenaient à se glisser bien souvent dans les rochers qui surplombent les vagues et à lancer des fleurs dans les baladeuses, au passage des tramways. On entendait alors les véhicules cahoter encore dans la nuit d'été, avec leur chargement de fleurs et de morts<sup>119</sup>.*

Comme nous le constatons, la séparation des Oranais les plonge dans un *devoir-être*. Même si les patrouilles interdisent d'accompagner les morts, les vivants parviennent à lancer des fleurs aux convois funèbres. De toutes les formes de séparation, la mort d'un acteur sur scène révèle à suffisance que personne n'en est épargné. Enfermés à Oran, les acteurs jouent la pièce *Orphée*, chaque semaine, à l'opéra municipal. Le sujet de ce drame tiré de la légende est la séparation d'Orphée avec sa femme Eurydice. L'acteur émeut les spectateurs par ses incessants appels à son épouse. Esthétiquement séparé de celle qu'il aime, Orphée la quitte définitivement :

*il fallut le grand duo d'Orphée et d'Eurydice au troisième acte (c'était le moment où Eurydice échappait à son amant) pour qu'une certaine surprise courût dans la salle. Et comme si le chanteur n'avait attendu que ce mouvement du public, ou, plus certainement encore, comme si la rumeur venue du parterre l'avait confirmé dans ce qu'il ressentait, il choisit ce moment pour avancer vers la rampe d'une façon grotesque, bras et jambe écartés dans son costume à l'antique, et pour s'écrouler au milieu des bergeries du décor qui n'avait jamais cessé d'être anachroniques mais qui, aux yeux des spectateurs, le devinrent pour la première fois, et de terrible façon<sup>120</sup>.*

Les mouvements de l'acteur sont discordants puisqu'ils sont produits par un corps qui s'effondre. Ses plaintes ne sont pas maintenant simulées, elles sont réelles. Or, comme le public y est habitué, il croit que l'acteur est en train de jouer. Il faut attendre ces mouvements

---

<sup>119</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp.164-165

<sup>120</sup> *Idem*, p. 183

grotesques pour s'apercevoir que l'acteur est mourant. Le geste renforce une idée exprimée verbalement. C'est un *instrument de la communication*<sup>121</sup> selon Fontanille (2004).

Cette ville fermée reflète la tragédie antique, en témoigne la richesse lexicale du motif de l'emprisonnement. L'épigraphe<sup>122</sup> empruntée à Defoe s'en trouve ainsi expliquée. L'éloignement et l'isolement des vivants sont les premières manifestations de cette réclusion et les sujets souffrent de cet exil intérieur. En outre, ils se sentent blessés dans leur amour-propre au moment où le droit d'accompagner les morts leur est refusé. Séparation définitive, la mort est encore écœurante quand elle change le fictif en réel. Les Oranais se sentent exilés chez eux. En conséquence, ils se laissent dominer par leurs émotions.

#### II.1.4 L'émotion : le désarroi

Contraints de vivre séparés des leurs, les sujets expriment leurs émotions. Certains versent des larmes d'impuissance, d'autres s'obstinent au silence et aux rumeurs. Bien qu'ils sachent qu'ils ne peuvent rien changer à leur situation de séparés, ils sont incapables de contrôler leur corps. Par exemple, les larmes de Grand sont l'expression de la détresse. Fatigué de trop contenir ses émotions, son corps se révolte contre lui. Il réclame la tendresse et la chaleur humaines. Le vieil homme voudrait bien revoir celle qu'il aime et qui l'a quitté. L'action est réservée plus aux larmes qu'à l'individu car le sujet est dominé : *sur le visage du vieux fonctionnaire, des larmes coulaient sans interruption. Et ces larmes bouleversèrent Rieux parce qu'il les comprenait et qu'il les sentait aussi au creux de sa gorge. [...] Rieux savait ce que pensait à cette minute le vieil homme qui pleurait, et il le pensait comme lui, que ce monde sans amour était comme un monde mort et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être cher et le cœur émerveillé de la tendresse*<sup>123</sup>, rapporte le narrateur.

Les larmes de Grand expriment sa fatigue de trop attendre. Sincères, elles traduisent pourtant, un abattement général. Par exemple, Rieux essaie de dompter les siennes même s'il lui est impossible de parler. Son geste et son silence témoignent de la compréhension et du

---

<sup>121</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p.123

<sup>122</sup> Defoe, D., *il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas*, cité par Albert Camus, dans *La peste*, épigraphe.

<sup>123</sup> Camus, A., *op.cit.*, pp. 235-236

soutien qu'il manifeste à l'égard de Grand. Ce dernier est le sujet le plus humain et le plus émouvant du roman, tel que l'avoue le narrateur :

*Rieux hochait la tête pour l'approuver, incapable de parler. Cette détresse était la sienne et ce qui lui tordait le cœur à ce moment était l'immense colère qui vient à l'homme devant la douleur que tous les hommes partagent.*<sup>124</sup>

Bien qu'il ait quelques défauts (la misère, la recherche désespérée du mot juste, etc.), le vieux fonctionnaire se révèle paradoxalement *grand* de par sa sensibilité. Si ses larmes sont une manifestation somatique de sa douleur, les plaintes de ses concitoyens témoignent de leur révolte. Selon le dictionnaire usuel, la plainte est une *expression d'un mécontentement*. C'est aussi une *dénonciation en justice d'une infraction par la personne qui affirme en être la victime*. Les deux acceptions du terme se trouvent exprimées par l'attitude des sujets. À Noël, au lieu de célébrer la naissance du Sauveur avec joie, ils gémissent pour exprimer leur mécontentement. Par ailleurs, en partant de l'interprétation que Paneloux fait de la peste, ils ont raison d'invoquer *Dieu qui, pendant si longtemps, a penché sur les hommes de cette ville son visage de pitié, lassé d'attendre, déçu de son éternel espoir, vient de détourner son regard.*<sup>125</sup>

Les Oranais donnent l'impression de protester et l'église reflète l'image du tribunal céleste. Au lieu de prier Dieu, ils l'accusent. Le parallélisme entre *l'Évangile* et *l'enfer*, *plaintes* et *actions de grâces*, atteste l'opposition entre ce qui est accompli et ce qui devrait être réalisé : *le Noël de cette année-là fut plutôt la fête de l'Enfer que celle de l'Évangile. Les églises étaient emplies de plaintes plutôt que d'actions de grâces*<sup>126</sup>. Ces propos du narrateur traduisent une ironie des événements.

Fatigués de cette longue attente de la délivrance générale, la majorité des sujets se complaisent dans le silence. *Les états de choses* impriment des *états d'âme*. L'emploi pléthorique des vocables à connotation négative colore cette atmosphère silencieuse de bruits dysphoriques :

*ce qui montait alors vers les terrasses encore ensoleillées, (...), ce n'était qu'une énorme rumeur de pas et de voix sourdes, le douloureux glissement de milliers de semelles rythmé par le sifflement du fléau dans le ciel alourdi. Un piétinement interminable et étouffant, enfin qui remplissait peu à peu toute la ville et qui, soir après*

---

<sup>124</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 236

<sup>125</sup> *Idem*, p. 92

<sup>126</sup> *Idem*, p. 235

*soir, donnait sa voix la plus fidèle et la plus morne à l'obstination aveugle qui, dans nos cœurs, remplaçait alors l'amour.*<sup>127</sup>

Au lieu de s'exprimer par les larmes ou par les plaintes, l'émotion est ici reflétée par le silence. La placidité est l'expression de cette douloureuse souffrance collective qui ronge la cité. Elle dénote par ailleurs le devenir des sujets. Les cœurs se dessèchent peu à peu et l'amour cède la place à l'obstination aveugle, c'est-à-dire, à l'indifférence. Partagés entre deux modalités incompatibles, le *devoir* et le *vouloir*, les sujets semblent se résigner au fléau. Certes, les larmes, les plaintes et le silence leur confèrent un caractère rebelle. La société juge toute la chaîne passionnelle.

## II.1.5 La moralisation

Les différentes manifestations du sentiment sont socialement évaluées. Pour s'être longuement cantonnés dans l'indifférence, les sujets sont surpris. Toutefois, au lieu de critiquer les hommes assommés par l'épidémie, la société s'emploie à blâmer les maux. Aucun être humain, si courageux fût-il, ne saurait rester serein au sein des fléaux ; de là, les dérèglements.

### II.1.5.1 Le style de l'éveil : l'indifférence

L'indifférence est l'attitude principale manifestée par les Oranais tout au long du roman. La cité d'Oran est sèche. Du point de vue physique, nous en avons déjà vu les occurrences. Sur le plan moral, cette aridité révèle l'indifférence.

L'absence d'amour qui fait d'Oran un lieu sec se justifie par l'importance des affaires. Cette insouciance est encore ressentie au moment des difficultés. Se gardant d'accuser les Oranais de ce manque d'amour, le narrateur condamne l'indifférence. Le recours à l'euphémisme suggère que la tendresse humaine se trouve ainsi froissée. Il commente en atténuant les faits :

*ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir. Difficulté, d'ailleurs, n'est pas le bon mot et il serait plus juste de parler d'inconfort. Ce n'est jamais agréable d'être malade, mais il y a des villes et des pays qui vous soutiennent dans la maladie où l'on peut en quelque sorte, se laisser aller. Un malade a besoin de douceur, il aime à s'appuyer sur quelque chose, c'est bien naturel. Mais à Oran, les excès du climat, l'importance des affaires qu'on y traite, l'insignifiance du*

---

<sup>127</sup>Camus, A., *op. cit.*, p. 170

*décor, la rapidité du crépuscule et la qualité des plaisirs, tout demande la bonne santé. Un malade s'y trouve bien seul.*<sup>128</sup>

L'indifférence est donc le *style de l'éveil affectif*. Surpris par les faits bizarres, les sujets ne prennent pas de mesures adéquates pour s'en prévenir. Aussi s'entêtent-ils.

#### II.1.5.2 L'excès de panique

La panique est condamnée au nom de l'excès et de la violence. La superstition est jugée déraisonnable, immorale, tandis que la religion ne rassure plus les sujets. De même, la médecine ne saurait expliquer la peste puisque ce mal dépasse l'entendement humain. Enfin, l'histoire est taxée d'inexactitude. Même si certains faits paraissent vraisemblables, ils ne sont pas certains.

Comme l'explique le médecin Richard, l'excès de représentation d'images crée un état de grave alerte : *Richard déclara qu'à son avis, il ne fallait pas céder à l'affolement : il s'agissait d'une fièvre à complications inguinales, c'était tout ce qu'on pouvait dire, les hypothèses, en science comme dans la vie, étant toujours dangereuses.*<sup>129</sup>

Le manque d'informations et surtout de preuves nécessaires est à la source de cet état de fausse ou de grave alerte. Affolés par des hypothèses, les sujets se sentent perdus. Par exemple, si l'on convient de tuer les chats et les chiens supposés propager le bacille de la peste, il se crée un état d'alerte. En outre, l'administration recourt aux équipes spéciales comme s'il y en eût une. Le narrateur use d'ironie de situation :

*de loin en loin, claquaient les coups de feu des équipes spéciales chargées, par une récente ordonnance, de tuer les chiens et les chats qui auraient pu communiquer des puces. Ces détonations sèches contribuaient à mettre dans la ville une atmosphère d'alerte*<sup>130</sup>.

La fausse alerte crée un climat de tensions. À cause de ce terrible fléau et des nouvelles hyperboliques, les sujets s'épouvantent. Le malheur reste alors inéluctable, et le sentiment d'exil devient de plus en plus déchirant.

---

<sup>128</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp.12-13

<sup>129</sup> *Idem*, pp. 49-50

<sup>130</sup> *Idem*, p.107

### II.1.5.3 Le sentiment d'exil

Condamnés à vivre séparés et à éprouver continuellement le sentiment d'exil, les Oranais s'y exercent excessivement. Ils s'efforcent de s'éviter de peur de se contaminer. Devenu le seul moyen de transport, le tramway ne rassure plus les passagers. Ceux-ci se tournent le dos et se séparent rapidement au moment où le véhicule s'arrête. En se privant de ce sentiment naturel qu'est l'amour, les êtres humains perdent de leur humanité. Aussi sont-ils ironiquement comparés aux marchandises. Cette métaphore (*une cargaison d'hommes et de femmes*) le suggère : *chose curieuse, cependant, tous les occupants, dans la mesure du possible, se tournent le dos pour éviter une contagion mutuelle. Aux arrêts, le tramway déverse une cargaison d'hommes et de femmes, pressés de s'éloigner et de se trouver seuls. Fréquemment éclatent des scènes dues à la mauvaise humeur, qui devient chronique.*<sup>131</sup> Ces pratiques incorrectes sont le reflet d'un sentiment de révolte et de résignation et d'une émotion bien certaine.

### II.1.5.4 L'émotion : discrète et plus ou moins manifeste.

Comme nous l'avons vu, les sujets font tout pour ne pas s'émouvoir, mais leurs corps refusent. Leur émotion est généralement discrète même si quelques fois, elle se manifeste ostensiblement.

Les larmes de Grand autant que le piétinement des autres Oranais témoignent de leur fatigue. Pendant cette période d'épidémie, l'esprit humain en arrive à se décourager et semble se résigner au fléau. En grande partie discrète, l'émotion est plus suggérée que manifestée. Dans le roman, elle transparait à travers le lexique lié à la résignation : *fatigue, abattement, silence, mélancolie de série, peur générale et profonde, les plaintes devenues le langage naturel des hommes, sourde agitation, mutisme, mécontentement général, silence total, visages inquiets, désarroi, consentement provisoire, distraction, ennui, confusion, piétinement, progrès d'une curieuse indifférence, découragement, silence de la défaite, continuel état d'épuisement, l'usure,...* Toutefois, le trouble peut s'exprimer visiblement. Certains termes l'indiquent : *la violence, les agitations puériles, la révolte de nos concitoyens, l'incendie dans les cœurs,...*

Si la mise en place des rôles thématiques et actantiels révèle l'aspect tragique de la peste, la segmentation des phases prouve que la passion est ascendante. En se servant de

---

<sup>131</sup> Camus, A., *op. cit.*, p.113

l'hyperbole et des deux formes d'ironie, le narrateur confère à ce fléau un pouvoir surnaturel. Le récit de Camus tient de la tragédie antique cet emprisonnement exemplaire. Autant la peste s'avère implacable, autant le choléra se révèle effrayant.

## II.2 *Le hussard sur le toit, une épidémie de peur*

À travers *Le hussard sur le toit*, l'ennui vomitif, la peur et la mélancolie tuent sans pitié. Angelo constate que la peur occasionne plus de dégâts que le fléau. Le récit doit du tragique antique quelques-unes de ses caractéristiques : la fatalité, la séquestration des sujets et enfin, l'horreur et la pitié. Elle s'en distingue néanmoins par son aspect tout à fait moderne : le choléra.

### II.2.1 Rôles thématiques et actantiels

#### II.2.1.1 L'épidémie

Comme l'épidémie s'explique par l'*apparition accidentelle* dans une communauté donnée d'une *maladie infectieuse et transmissible*, *Le hussard sur le toit* fait état d'une épidémie de choléra et de peur. Angelo ne l'ignore point. Il est en effet étonné par l'absence de toute vie et bientôt par la présence continue d'une mort atroce. Elle modèle les visages et fige les traits en une grimace affreuse. C'est pourquoi nous constatons que *Le hussard sur le toit* est plus le roman de la peur que celui du choléra.

#### II.2.1.2 La peur

La peur est l'émotion ressentie par quelqu'un à l'approche d'un certain danger. Plus que le choléra, elle fait beaucoup de victimes car elle est imaginée. Les sujets ne craignent pas l'épidémie en raison de sa contagion mais à cause de son insaisissabilité. En revanche, la peur qui torture Angelo est la conséquence d'une menace bien réelle. Au début de son voyage, il a peur parce qu'il hante un espace étrange. Quand il apprend que la région est décimée par le choléra, il souffre de son savoir car il connaît le mode de contamination.

Dans *Sémantique de l'énoncé*, Joseph Courtés précise que *la peur relève de la dimension cognitive et/ou épistémique : dans l'un ou l'autre cas, elle suppose un faire préalable [la peur est une réaction à une situation donnée], de type pour ainsi dire persuasif :*

*ce faire persuasif premier (...) est soit un /faire savoir/ soit un /faire croire/ auquel la peur est comme une réponse, un faire interprétatif.*<sup>132</sup>

La peur qui étreint Angelo diffère de celle qui affecte les habitants des régions endommagées, d'autant que les deux sujets n'ont pas le même faire interprétatif. Selon le protagoniste, elle découle de l'espace et du temps, devenus cruels. Ignorants et surtout tourmentés, les habitants croient que le mal est un homme barbu, une comète, un cheval, etc. Contre lui, les peureux s'arment de fusil. Le narrateur le traduit par l'usage d'une ironie de situation. Vers la fin du récit, un médecin diagnostique une épidémie de peur. Nous allons montrer que la peur de mourir empire systématiquement l'état d'âme des sujets.

## II.2.2 Segmentation des phases

La peur que ressentent Angelo et les habitants des différentes régions est en grande partie liée au changement climatique. Surpris par des faits bizarres, les sujets ne tardent pas à éprouver de la panique. Le mal de choléra qui se révèle, dresse finalement les hommes les uns contre les autres. Sur le plan somatique, cette terreur s'exprime par la nausée.

### II.2.2.1 La surprise

En traversant le sud de la France, le colonel Angelo est surpris par le monde insolite qu'il découvre. Les fortes chaleurs, l'odeur d'excréments, les incessantes montées et descentes et surtout pendant la nuit, les passages étroits sont autant de figures qui constituent sa surprise. De même, l'absence de toute vie, les morts partout éparpillés et les animaux devenus désormais plus féroces que de coutume ne cessent d'étonner le voyageur.

L'environnement est en effet malsain à cause de la singularité de l'été. La montée des chaleurs, le manque de vent, le ciel de craie et les exhalaisons de poussières prouvent à suffisance cette menace estivale. Le soleil est présenté comme un anti-sujet qui est en train de détruire tout ce qui vit. Partant, une mauvaise odeur empuantit l'atmosphère. Cette odeur infecte est de mauvais augure. Chacun s'attend à des lendemains qui déchantent ainsi que le pressent le narrateur : *cette terrible odeur d'excréments donnait à tout le monde un air triste et pensif.*<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Courtés, J., *Sémantique de l'énoncé*, Paris, Hachette, 1989, p. 107

<sup>133</sup> Giono, J., *Le hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951, p. 29



La chaleur étouffante et l'odeur infecte sont ressenties par Angelo comme un effet d'étrangeté. Il croit qu'elles sont exhalées par une plante cultivée dans la région. *Angelo retrouva les nausées et les étouffements de la veille. Il se demanda si l'odeur fade et légèrement sucrée qu'il respirait ici ne provenait pas de quelque plante qu'on cultivait dans ces parages*<sup>134</sup>, signale le narrateur.

À cette atmosphère étouffante s'ajoute un espace terrifiant. Tandis que le héros est effrayé par le drame dans lequel il est entré depuis qu'il traverse cette région, les Manosquins sont en grande partie terrorisés par leurs croyances superstitieuses. La présence continue de la mort inspire à tout le monde un état d'affolement.

## II.2.2.2 La panique

### II.2.2.2.1 Les habitants

Contre cette catastrophe, les habitants ne sont pas suffisamment armés pour se défendre. Ne pouvant pas connaître réellement l'origine du mal, ils se laissent guider par de faux raisonnements. Toute leur compétence s'articule autour de la modalité du *croire* et du *non-savoir*.

À cause des cadavres qui sont partout répandus, les sujets croient que l'épidémie est due à un système d'empoisonnement collectif. C'est pourquoi l'administration se mobilise pour arrêter la contagion. Les soldats et les gardiens des villages recourent à leur force physique pour attraper les humains censés répandre le mal. Suspecté, Angelo est accusé d'être un empoisonneur de fontaines. Après s'être réfugié sur *le toit* d'une maison, il est par exemple pris pour le mal de choléra. Aux yeux des peureux, il n'est plus considéré comme un sujet, il est devenu leur objet de crainte. Or, comme le mal est abstrait, il ne saurait se confondre à un *homme barbu*. Cette allégorie revêt bien les caractéristiques d'une ironie verbale. Par ailleurs, les mêmes propos révèlent une ironie de situation d'autant plus que *le hussard* qui a fui le mal (les hommes), est pris lui-même pour la cause du choléra. Voici comment l'indistinction du mal terrorise ces habitants :

*il était à deux ou trois mètres de la lucarne et bien dissimulé. Il entendit plusieurs voix angoissées qui disaient : Elle a vu le mal, elle a vu le mal ! La même voix qui avait crié continuait à gémir : Il est là, il vient, il est sur nous. Il y eut des trépignements sur un*

---

<sup>134</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 29

*plancher puis une voix d'homme un peu plus ferme demanda : **Où ? Où est-il ? Où l'as-tu vu ?** Par un point, entre deux briques, Angelo voyait la lucarne. Il en émergea un bras tendu et un index pointé qui désignait les hauteurs du ciel : **Là-haut ! Seigneur ! un homme avec une grande barbe.***<sup>135</sup>

En proie à une grande peur, les sujets ayant à peine aperçu la barbe du hussard croient voir le mal. Celui-ci n'a pas seulement les dimensions humaines, il peut aussi être un nuage ou une comète. Si tel n'est pas l'avis de tout le monde, c'est du moins ce que prétendent certaines femmes. Leurs cris et leurs gestes expriment la panique. Tout peut être la source du mal car celui-ci n'a ni forme, ni couleur. Il est indécidable. L'ironie découle de cette confusion sémantique du nuage, de la comète et du cheval. Les trois concepts réfèrent désormais au mal. Comme le temps est maussade et que la peur gagne tous les esprits, les sujets se perdent dans une hébétude sans nom. Cette peur s'exprime par l'exclamation. Le narrateur décrit la scène :

*elles tendaient leurs bras en l'air, l'index pointé en hurlant et Angelo entendit qu'elles criaient. **Le nuage ! Le nuage ! D'autres criaient ! La comète ! La comète ! Ou le cheval ! Le cheval !** Angelo regarda dans la direction qu'elles indiquaient. Il n'y avait rien que le ciel blanc et l'éparpillement indéfini de la monstrueuse craie du soleil. Enfin, elles se dispersèrent de tous les côtés en continuant à crier et l'homme courut après elles en appelant **Rose ! Rose ! Rose!***<sup>136</sup>

L'affolement des habitants ne se résume pas seulement en cette confusion. Puisque le mal auquel ils sont assujettis ne peut être connu, ils se mettent à implorer Dieu, mais de façon effrénée. Ils croient que la Sainte Vierge les a abandonnés. Cette crainte est générale :

*des coups retentirent à la fois sur la place et jusque dessous Angelo. Ils résonnaient même dans le vitrail à côté de lui. C'étaient des coups qu'on frappa longtemps dans la porte de l'église. Enfin, ils s'arrêtèrent et une voix cria trois fois : **Sainte Vierge ! Sainte Vierge ! Sainte Vierge !** Il était impossible de savoir si c'était la voix d'un homme ou la voix d'une femme.*<sup>137</sup>

L'anonymat de cette voix prouve, en plus de cette parole tardive, l'importance ou la suprématie du geste sur la parole en temps de panique. Par ailleurs, la prière dont il s'agit est exprimée sous forme de cris et non de voix ordinaire. Enfin, cette voix est anonyme car elle

---

<sup>135</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 167-168

<sup>136</sup> *Idem*, p.157

<sup>137</sup> *Ibidem*

dénote la souffrance collective de tous les sujets effrayés. Cet affolement n'est donc pas seulement le lot des habitants, c'est aussi le pain amer d'Angelo.

#### II.2.2.2.2 Angelo

Le promeneur solitaire est en proie à la panique à cause des lieux inquiétants qu'il côtoie. Le drame quotidien dans lequel il est entré, les animaux terrifiants qu'il côtoie, ses réflexions autant que ses rêves, constituent des phénomènes menaçants.

##### II.2.2.2.1 Le savoir d'Angelo

Après avoir appris que la région est endommagée par le choléra, Angelo se refuse à être gagné par les superstitions. Contrairement aux autres sujets, il raisonne en connaisseur. Pourtant, c'est ce *savoir* qui lui fait craindre réellement le danger auquel il est sans cesse confronté : *je ne crois pas que le mal soit un homme barbu mais je sais bien sûr que c'est un petit animal, bien plus petit qu'une mouche qui peut parfaitement habiter un reps ou la toile d'une tapisserie*<sup>138</sup>, estime-t-il.

Angelo est effrayé par ce qu'il sait du choléra. Où qu'il aille, il ne peut nullement échapper au mal. La cause de la mort étant un bacille, les animaux qu'il côtoie le terrorisent. D'abord, il a peur du *charognard qui certainement a du choléra plein le bec*<sup>139</sup>. Ensuite, il est inquiet par les animaux tels que les cochons, les chiens menaçant de le dévorer, les rats, les chats, les poules, les mouches. En découvrant un chat à ses côtés, il se terrorise : *pour le coup, il fut glacé de terreur. Le chat est resté longtemps dans la maison où, non seulement la femme blonde est morte, mais où certainement au moins deux autres personnes sont mortes. Lui peut transporter le choléra dans sa fourrure*<sup>140</sup>, rapporte le narrateur.

Comme l'épidémie fuse de toutes parts, Angelo essaie de présentifier le mal en se faisant peur. Le champ de présence est saturé. Puisque le sujet connaît la source du mal, tous les objets et tous les espaces lui semblent terrifiants. *Le Dictionnaire des Passions Littéraires* présente ainsi cet état de terreur : *la source ayant pris figure, ou ayant pris corps, elle occupe alors une portion de l'étendue, une place, une position, et, si elle se développe, ce sera par saturation du champ de présence du sujet : de tous côtés surgissent la menace, l'agression ;*

<sup>138</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 170

<sup>139</sup> *Idem*, p. 317

<sup>140</sup> *Ibidem*

*nul endroit où se réfugier ; nul objet auquel se fier : c'est la terreur.*<sup>141</sup> En proie à la peur et à la fatigue, Angelo est encore affaibli et terrifié par ses cauchemars.

#### II.2.2.2.2 Les cauchemars d'Angelo

Depuis qu'il hante ces lieux inquiétants, Angelo essaie de se soustraire à la peur, mais en vain. Il est en proie aux rêves pénibles. C'est dire que les modalités du *pouvoir-être* et du *croire-être* l'emportent sur toutes les autres. Plongé dans son sommeil, il est hanté par l'horreur de la journée. Cette irréalité extraordinaire découle de la réalité effrayante. La perception onirique est une sorte d'illusion fondée sur le *non-être* et le *paraître*. La panique résulte de l'étrange.

À travers ses songes, Angelo, le jeune colonel se voit toujours dominé. Par exemple, il craint d'être étouffé par un souffle terrible d'un sergent mystérieux. Au monde naturel et hostile, il se superpose un univers de rêves où le surnaturel ne cesse de faire peur au sujet. L'espace est saturé par des présences menaçantes. Le surnaturel est exprimé par l'hyperbole : ce sergent n'a pas la taille humaine.

*Il passa une fort mauvaise nuit. Il n'y avait que de légères bouffées d'un vent torride et puant. Il rêva qu'il était couché avec un de ses sergents qui lui soufflait à la figure d'haleine d'une infecte digestion de poireaux. Il essayait de le repousser mais l'autre naturellement grandissait de telle façon qu'avec son souffle il faisait ployer d'énormes châtaigniers piémontais.*<sup>142</sup>

La taille et le souffle du sergent épouvantent Angelo puisqu'ils relèvent du surnaturel. Pourvus en modalités actualisantes, en l'occurrence le *pouvoir-être*, ils menacent de l'engloutir. Au cours de cette nuit, Angelo est encore hanté par un autre rêve. Les formes et les forces lui paraissent aussi étranges. Sujet timoré, il tente en vain, de se battre avec un coq mystérieux. Il est mobilisé tout entier pour éprouver l'effet tragique de ses visions. Selon Fontanille (1993), le sujet *renonce alors à toute sa compétence et à son identité modale*

---

<sup>141</sup> Fontanille, J., Lombardo, P., et Rallo Ditche, E., *Le Dictionnaire des Passions Littéraires*, Paris, Belin, 2005, p. 220

<sup>142</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 161

antérieure, et accepte de redevenir au moins pour un instant un pur sujet de sentir, et de refaire tout le parcours d'élaboration du sujet sémiotique<sup>143</sup>.

Les mouvements qu'effectue Angelo sont en effet une manifestation somatique de sa perception onirique. Il est tellement fasciné par l'étrange bête qu'il se mobilise tout entier :

*il eut un autre dans lequel apparut un coq : c'était, évidemment, un coq extraordinaire. Il avait le plumage d'une blancheur de craie ; quoique en regardant de fort près on pouvait voir sur son panache et sur son jabot de reflet de soufre. En tout cas, il était immense et c'est à peine si, derrière lui, on pouvait apercevoir un tout petit lambeau de ciel gros comme l'ongle. Cette bête se roulait dans l'atmosphère en répandant une odeur puante. Elle écarquillait les plumes de son croupion et son intention manifeste était de couvrir le visage d'Angelo.*<sup>144</sup>

À cause de ce mauvais rêve, Angelo s'est presque réveillé. Il est encore tourmenté par d'autres cauchemars. Sur le plan somatique, sa peur est exprimée par les *motions intimes*, il sent une vive envie de vomir. Ces propos hyperboliques l'attestent :

*il eut encore beaucoup de rêves quoique tenu à moitié éveillé par une constante envie de vomir. Il vit, notamment, une comète, elle soufflait du poison par des jets étincelants, comme un soleil de feu d'artifice. Il entendait le roulement de velours de la pluie mortelle qu'elle jetait, son ruissellement à travers les toits, à travers les lucarnes, inondant les combles, coulant dans les escaliers, se glissant sous les portes, envahissant les appartements où des gens assis sur des chaises collantes comme des bâtonnets de glu se mettaient à hurler puis à pourrir.*<sup>145</sup>

Le sujet est tourmenté par le surnaturel qu'il voit à travers son sommeil. En plus de son jet de poison, la comète projette une pluie mortelle, acharnée à faire pourrir tout le monde. Où qu'il se cache, Angelo ne peut aucunement y échapper. Autant que les autres croyances, le rêve est l'expression d'une vive panique. Le sujet s'épouvante par son embrayage, ses simulacres, son débrayage et aussi son sentiment d'irréalité, car comme le suggère Fontanille (1993), *l'état de rêve est interprétable simultanément comme vérité authentique, de l'intérieur du simulacre, et comme irréalité, en rupture référentielle de l'autre*<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Fontanille, J., *Le ralentissement et le rêve, Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°26-27, Limoges, PULIM, 1993, p. 45

<sup>144</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 161-162

<sup>145</sup> *Idem*, pp. 162-163

<sup>146</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p. 42

Somme toute, les sujets sont terrifiés par l'épidémie de choléra. Angelo n'est pas serein. Son savoir lui inspire des cauchemars épouvantables. Plus que le hussard, les habitants des régions infectées craignent tout ce qu'ils voient. Le *pouvoir-être* présupposé par le *devoir-être* les préoccupe. Aussi s'acharnent-ils à rester en vie.

### II.2.2.3 L'instinct de conservation

La peur de mourir dresse les hommes les uns contre les autres. Après avoir longuement regardé la mort en face, les vivants s'obstinent à vivre. Certains abandonnent leurs malades, quelques-uns jettent les cadavres pour éviter les quarantaines, tandis que d'autres chassent leurs voisins encore en deuil de peur qu'ils ne soient contaminés.

Renvoyée par ses voisins, une femme qui vient de perdre les siens tente de refuser cette condamnation. Les humains ne la touchent ni ne lui parlent plus, ils lui font signe ; de là l'importance du geste sur la parole. Contre cet égoïsme, il y a une hospitalité dressée par le sort. Cette femme chassée par ses proches sera accueillie par les *autres*. Le narrateur rapporte :

*une femme qui venait de perdre en même temps son mari et son fils hurla et se débattit avec les corbeaux. On l'emporta elle aussi pendant qu'elle hurlait toujours en donnant de violents coups de bras et de jambes comme un nageur. On alla la mettre debout, loin au-delà des arbres, sur un versant sauvage qui dominait des vallons ténébreux. On vit les miliciens lui faire signe de partir, de s'en aller droit devant elle [...]. Il entretint familièrement tout le monde de cette femme qui partait dans les vallons sauvages ; et il en dit des choses fort touchantes. Le malheur devait être respecté, et soulagé. Au-delà des bois, comme tout le monde le savait, il y avait un village où elle arriverait certainement. L'hospitalité en était connue ; elle était même passée en proverbe. Il ne faisait aucun doute qu'après avoir traversé les bois, cette femme serait là-bas accueillie, nourrie, soignée.<sup>147</sup>*

Si certains vivants sont expulsés de la société, les cadavres sont jetés loin de leurs maisons. De même, quelques villes sont abandonnées et les survivants optent pour se cacher dans les champs. Les habitants sont donc assujettis à la mélancolie. C'est pourquoi un médecin philosophe interprète à sa manière le choléra : il diagnostique une épidémie de peur. En décrivant l'état d'esprit qui ronge les sujets, il recourt au parallélisme et à l'hyperbole. Il se sert

---

<sup>147</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 460

aussi d'une allégorie pour exprimer l'action invincible de la mélancolie. Il prête à ce concept des qualités surhumaines dont voici quelques-unes :

*la mélancolie fait d'une certaine société une assemblée de **morts-vivants**, un **cimetière de surface**, (...), elle enlève l'appétit, le goût, noue les aiguillettes, éteint les lampes et même le soleil et donne au surplus ce qu'on pourrait appeler un **délire de l'inutilité** qui s'accorde parfaitement d'ailleurs avec toutes les carences sus-indiquées et qui, s'il n'est pas directement contagieux, (...), pousse toutefois les mélancoliques à des **démesures de néant** qui peuvent fort bien empuantir, désœuvrer et, par conséquent, faire périr tout un pays.*<sup>148</sup>

Comme nous le constatons, les sujets physiologiquement indemnes de choléra en souffrent moralement. Ils ne résistent pas à la manipulation de la mélancolie. Les tournures ironiques expriment la déchéance humaine. D'abord, les mélancoliques perdent tout courage et par là toute force. Ils deviennent des *morts-vivants*, c'est-à-dire, un *cimetière de surface*. En cela, ils se terrorisent. Contagieux, cet état d'esprit gagne beaucoup de monde ; la paresse et la malveillance, para-synonymes de *démesures de néant* endommagent tous les esprits. C'est pourquoi *la mélancolie fait plus de victimes que le choléra*. Les modalités du *faire-savoir* et du *faire-croire* incitent un faire interprétatif du côté des habitants. En attendant la mort, ils se terrorisent.

La temporalisation des passions a été subtilement analysée dans le *Dictionnaire des Passions Littéraires*, où les auteurs évoquent certains philosophes. Heidegger appelle ce moment l'*à-venir*, Saint-Augustin, l'*attente* et Husserl le nomme la *protention*. Si les deux derniers philosophes conçoivent ce temps comme non dysphorique, Heidegger lui, le prend pour entièrement dysphorique. À cette notion, il oppose une conception anthropologique pour laquelle *l'être-là, l'étant* doit toujours être référé en tant que totalité à *l'être-pour-là-mort*. Dès lors, le *temps passionnel* est contraint par deux horizons : (1) celui du projet et du **devancement de soi** (en raison de quoi les étants que nous sommes sont des êtres de souci) et (2) celui de l'anticipation sur la mort, qui, dans le cas général, est un horizon-limite pour le précédent, mais un horizon qui recule devant lui.<sup>149</sup>

Dans le roman de Giono, ce temps est tragique. Cette assemblée de morts-vivants dont il est question correspond à *l'être-là* de Martin Heidegger. Les démesures de néant réfèrent au

---

<sup>148</sup> Giono, J., *op. cit.*, p.464

<sup>149</sup> Fontanille, J. Lombardo, P. ; Rallo Ditche, E., *op.cit.*, p. 219

deuxième horizon, celui de l'anticipation sur la mort. C'est en vertu de ce dernier que se déclenchent certaines manifestations somatiques.

#### II.2.2.4 L'émotion : la nausée et les convulsions

Sur le plan proprioceptif, cette épidémie de peur se manifeste par une sensation d'un dégoût insurmontable. La grimace et l'odeur des cadavres provoquent une envie de vomir et même des larmes. C'est dire que l'émotion se répand sur tout le parcours passionnel. La surprise et la panique s'expriment par la nausée, l'égoïsme par les convulsions.

La nausée est due à l'état des cadavres. Angelo vomit à cause de leur posture et aussi en raison des dégâts occasionnés par les animaux.

*Il y avait une sorte d'emphase insupportable dans la façon dont ces deux cadavres grimaçaient et essayaient d'embrasser la terre dans des bras dont les coudes et les poignets jouaient à contre sens sur des charnières pourries. Angelo était moins ému qu'écœuré ; son cœur battait sous sa langue lourde comme du plomb. Enfin, il aperçut un gros corbeau qui, se dissimulait dans le tablier noir de la vieille femme, continuait son repas ; il en fut tellement dégoûté qu'il vomit et tourna les talons.<sup>150</sup>*

Si le sujet vomit à la vue des grimaces ironiques des cadavres, son haut-le-corps est aussi dû à cette atmosphère pourrie. Le narrateur rapporte : *cette envie de vomir était également provoquée, il faut le croire, par cet air brûlant et sirupeux qui sentait l'argile, les aigreurs et le sucre.<sup>151</sup>*

De même, la panique s'exprime par une constante envie de vomir. Les sujets se trouvent dans une mélancolie permanente. C'est pourquoi la présence d'Angelo devient contagieuse. À son arrivée, les moribonds entrent en délire et meurent. Cette transmission des passions a été relevée par Landowski (2004). Il affirme en effet que *ce qui se dit à travers la seule coprésence ne peut relever que de la pure **manifestation somatique** ; mais justement, dans le simple être-là de deux corps-sujets présents l'un à l'autre, et perçoit de l'autre, comme une sorte de **texte minimal**. Dans ce type de communication, le corps ne fait pas **signe** sur la base de quelque préétabli (sinon on serait déjà dans l'ordre du discours articulé), mais il fait sens, immédiatement et dynamiquement-en acte-, sur le mode du **corps à corps esthétique**.<sup>152</sup>*

---

<sup>150</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 51

<sup>151</sup> *Idem*, p. 160

<sup>152</sup> Landowski, E., *Passions sans nom*, Paris, P.U.F, 2004, p. 117



Angelo est surnommé le *corbeau* puisque sa présence est contagieuse. L'animal est réputé répandre la mort. Le même surnom vaut pour les fossoyeurs qui, comme lui, sont devenus impopulaires. Les convulsions des moribonds à la présence du hussard constituent des preuves d'un attachement profond à la vie.

#### II.2.2.5 La moralisation

La précipitation est due à la surprise et la panique est condamnée au nom de l'excès de folie. Quant à l'égoïsme, il est apprécié selon les bénéficiaires. Seule l'émotion n'est socialement pas évaluée d'autant que la nausée est commune à tout le monde.

##### II.2.2.5.1 La surprise : orgueil

Angelo a acquis cet esprit d'aventure grâce au jeune médecin qui meurt peu après le début de leur convivialité. Il regrette de n'avoir pas enseveli ce vertueux compagnon. Sa conscience lui reprochera inlassablement cette arrogance. L'interrogation oratoire, l'usage du deuxième pronom personnel du singulier et le parallélisme des modes conditionnel et indicatif prouvent ce déchirant regret :

*tu aurais dû être assez humble pour qu'on n'ait pas envie de te tirer des coups de fusils. Tu as préféré être arrogant avec le capitaine. N'aurait-ce pas été l'indice d'une âme vraiment supérieure que de ne pas répondre à ses insolences ? De ne pas céder ? Tu ne cèdes pas aux autres. Mais, est-ce que cela suffit ? C'est à toi qu'il ne faut pas céder. Tu as cédé au plaisir immédiat de répondre à un insolent par une insolence. Ce n'est pas une force.<sup>153</sup>*

Puisqu'il est animé d'une humilité exceptionnelle, Angelo regrettera cette faiblesse d'esprit tout au long de son voyage. Le bonheur qu'il s'est promis de rétablir est loin d'être atteint. Les lignes qui suivent peuvent l'attester.

---

<sup>153</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 204

### II.2.2.5.2 La panique : démesure

Beaucoup de sujets sont faussement accusés à cause de cette folie générale. Ils prennent des armes pour lutter contre le choléra car l'épidémie dont il s'agit n'est pas bien identifiée. Les superstitions et les barbaries inouïes donnent l'impression de vouloir forcer l'histoire à marcher à reculons. *Nous sommes en plein moyen âge, monsieur. On brûle à tous les carrefours des épouvantails bourrés de pailles qu'on appelle le père choléra. On l'insulte, on se moque de lui. On danse au tour et on rentre chez soi crever de peur ou crever de chiasse*<sup>154</sup>, commente un habitant de Vaumeilh.

Comme la cause de l'épidémie n'est pas connue, les sujets en inventent les sources. Dans ces conditions, tous les objets sont ciblés et pris pour contagieux. Le *devoir-être* régit le *non-savoir*, le *croire-savoir* et le *pouvoir-être* des affolés, et par-delà, des égoïstes.

### II.2.2.5.3 L'instinct de conservation

L'individualisme pousse les peureux à se réjouir du malheur des autres. Sans pour autant être sadiques, les égoïstes croient pouvoir profiter du mal présent et s'en faire une philosophie de la vie : l'absurde. Par ailleurs, l'épidémie de choléra devient une affaire. Certains sujets s'enrichissent grâce au fléau. Le narrateur rend compte du profit que les humains tirent de la catastrophe. Il use de l'humour :

*les morts sont morts, on les brûle et on s'en fout. Les gens se sont guéris de leur frousse (qui était trop grande) en se rendant compte que la maladie était une affaire ; qu'on pouvait, grâce à elle, d'abord gagner facilement des sous, et ensuite avoir le droit de prendre du beau temps. Il leur faut des clients pour tout ça. Quand on essaie de les éviter, ils considèrent qu'on leur enlève le pain de la bouche.*<sup>155</sup>

La richesse faite pendant l'épidémie de choléra dissimule les inconvénients de la maladie. S'il y a des morts, l'important n'est pas d'en avoir peur, mais c'est plutôt de pouvoir en profiter. La distance humoristique du narrateur montre que l'ahurissant nauséux peut se changer en une affaire attrayante.

La peur qui se dissémine à travers le récit de Giono est existentielle et son objet est indéfinissable. L'aspect tragique de ce récit est dû aux faits insolites, aux dérèglements des

---

<sup>154</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 338

<sup>155</sup> *Idem*, p. 428

sujets, à la contagion de la peur, à la fatalité de la mort et à l'échec de la lutte. Notre hypothèse selon laquelle, *Le hussard sur le toit* génère une épidémie de peur est donc prouvée. Si la peur de mourir renouvelle un genre antique avec ce premier roman de l'auteur, la malédiction constitue une caractéristique fondamentale de son deuxième récit.

### **II.3 *Le Moulin de Pologne, une malédiction des Coste.***

*Le Moulin de Pologne* reprend de la tragédie ancienne le thème de la malédiction héréditaire. Les Coste sont poursuivis par un terrible destin. Leurs voisins sont épris de peur et leur vouent une haine viscérale ; en cela, ils ressemblent au chœur de la tragédie antique. D'autres jouent un rôle ambigu d'adjuvants si tant est qu'il y en ait. En plus de ce terrible destin, ces damnés sont victimes de leur passivité et de leur maladresse.

#### II.3.1 Rôles thématiques et actantiels de la malédiction

##### II.3.1.1 Le destin

Le destin, qui est volontairement confondu à Dieu, condamne les Coste à des morts atroces et violentes. Il fait du Moulin de Pologne un paradis toujours menacé, car il décide de façon irrévocable le cours des événements. Certains de ses coups dénotent l'aspect anodin de la cause de la mort. D'autres disparitions restent mystérieuses. Quelques Coste meurent atrocement et brusquement. En revanche, certains s'éteignent lentement et volontairement.

##### II.3.1.2 La suspicion des voisins

Société fermée où chacun surveille l'autre, Bellevue est caractérisée par la suspicion. Les habitants qui assistent aux vaines luttes des Coste et à leur extinction définitive, ont littéralement une *belle vue* sur ce qui se passe dans leur ville. Ce malheur leur procure une raison de vivre en donnant un sens à leur vie mesquine. Le narrateur confirme cette médiocrité qui émane en grande partie de leur égoïsme. L'ironie sous ses deux formes se fonde sur cette vie manichéenne : *emplir sa bouche en vidant celle du voisin*. Le ton sarcastique teinté d'humour s'explique aussi par cette tentative de justifier la médiocrité de leur esprit.

*Je sais bien qu'il y a des gens qui ont toujours **la grandeur à la bouche**, encore faut-il, pour trouver une raison de vivre dans la grandeur, avoir les éléments de cette grandeur en soi ou autour de soi. [...] Plus que tout le monde, mais disons, si vous le préférez,*

*comme tout le monde, il nous faut manger avant d'être vertueux. Neuf mois sur dix nous constatons que, pour nous emplir la bouche, il faut vider celle du voisin.*<sup>156</sup>

Fascinés par la contagion du malheur, les habitants de la petite ville s'enrôlent dans la bataille Coste/destin. Heureux de cette malédiction, ils vont tenter d'excommunier les survivants des Coste. C'est pourquoi ces derniers pressent le pas de la mort.

### II.3.1.3 La passivité des Coste

Maudits par Dieu, les Coste mènent une lutte passive contrairement à leurs alliés. Ils s'offrent au démon en participant à leur autodestruction. De leur côté, leurs alliés se montrent actifs et tiennent provisoirement le destin en échec. La gradation du sentiment tragique est à la fois actorielle et ascendante.

## II.3.2 La segmentation des phases

Les habitants de Bellevue sont curieux, mesquins et médiocres. Voulant toujours ramener l'inconnu au connu, ils sont bouleversés par l'indifférence d'un certain M. Joseph. S'ils sont surpris par cet être dit mystérieux, ils seront affolés par des êtres d'exception comme les descendants des Coste et de leurs alliés. Aussi développent-ils l'instinct de conservation. L'émotion qui s'ensuit est un rire auquel s'oppose un sourire du désespoir.

### II.3.2.1 La surprise

La monotonie d'existence des habitants de Bellevue les incite à avoir des manies. Êtres médiocres, ils se laissent bouleverser par n'importe quel fait nouveau. Si la nouveauté les intrigue, c'est parce qu'ils sont habitués à mener une vie de routine. Tout acte neuf constitue pour eux une source de menace. Cette bassesse d'esprit les prédispose à la souffrance.

Comme le pays tout entier baigne dans l'ennui et la grisaille, les habitants sont animés par la médiocrité et la méchanceté. En feignant de dire que ses concitoyens n'ont pas été très méchants envers l'étranger M. Joseph, le narrateur laisse transparaître toutefois la malveillance qui les anime à son arrivée :

*jamais la méchanceté, qui nous est naturelle ici, à nous qui vivons dans un pays ennuyeux, ne s'exerça cependant contre lui, enfin ne s'exerça vraiment ; nous pouvons*

---

<sup>156</sup>Giono, J., *Le Moulin de Pologne*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 83-84

*être tellement habiles, quand nous prenons la peine d'être méchants, qu'en ce qui le concerne on peut dire non*<sup>157</sup>.

Animés d'une méchanceté active, ces sujets n'ont pas beaucoup suspecté M. Joseph. En revanche, surpris par son attitude, ils envoient leurs enfants pour l'épier : *les garçons qu'on envoya jouer dans le jardin du vieux couvent et à qui on recommanda de grimper dans les platanes jusqu'aux branches d'où l'on pouvait voir dans la chambre de M. Joseph, rapportèrent qu'il se promenait paisiblement de long en large, ou bien qu'assis sur sa chaise, il lisait à longueur d'après-midi ce fameux livre dont on ne savait pas le titre*<sup>158</sup>, déclare le narrateur.

Intrigués par la présence de M. Joseph, les habitants le prennent pour mystérieux. Ils le craignent et ne cessent de l'épier. En recourant à l'exagération et aussi à l'exactitude, le narrateur rapporte ironiquement ce fait singulier. L'apparemment banal (l'arrivée d'un étranger dans une ville) devient en effet le souci de tout un peuple. Le sort qui l'attend semble ainsi découler de son originalité.

*Il semble bien qu'il ait été pendant plus de deux ans le souci de notre petite ville. Nous avons nos habitudes, nous vivons ici avec elles. Il était très désagréable d'avoir maintenant constamment sous les yeux quelqu'un qui vivait de façon différente, et fort bien. Il avait l'air de nous donner des leçons. Nous n'aimons pas ça. Sans le linge damassé et l'expérience que nous avons de la vie, il aurait couru les plus grands dangers. Il les courait, en vérité mais impunément, ce qui était encore plus désagréable*<sup>159</sup>.

Selon Landowski (2004), lui-même lecteur de Sartre (*La nausée*) et de Greimas (*De l'imperfection*), l'autre n'est pas seulement suspecté, il est encore rejeté, haï. Sa présence est envahissante, déconcertante, menaçante. C'est pourquoi elle devrait être vouée à la répulsion.

*Si, chez Sartre, le surgissement de l'autre (de l'existant) apparaît plutôt comme quelque chose de trop, comme un envahissement suscitant la nausée, il n'en tire pas moins brusquement, lui aussi, le sujet hors de lui-même. Pareillement dans le poème de*

---

<sup>157</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 9

<sup>158</sup> *Idem*, p.11

<sup>159</sup> *Ibidem*

*Rilke examiné par Greimas, où la montée de l'existant (en l'occurrence celle du parfum qui s'élève du jardin) fait figure de menace et provoque le rejet<sup>160</sup>.*

La répulsion dont est victime M. Joseph est due à sa différence. En termes sartriens, il est *de trop*. Il est à ce prix *rejeté* et promis aux plus grands dangers. En voulant ramener l'inconnu au connu, ces sujets se terrorisent parce qu'ils se rendent compte qu'ils sont incapables de saisir leur objet. Dans *Le Moulin de Pologne*, la panique résulte des coups exceptionnels du destin qui accable les Coste et du caractère peu humain de ces derniers.

### II.3.2.2 La panique

#### II.3.2.2.1 Une situation exceptionnelle.

Les habitants de Bellevue sont terrifiés par le destin des Coste car les malheurs de ces derniers restent gravés dans la mémoire collective, revêtant ainsi un aspect mythique. Ces faits tragiques sont en effet déformés par cette société habituellement hostile à *l'autre*. Elle réserve une haine exécrationnelle aux descendants de ces damnés qui, d'après les anciens, porteraient les germes d'une mort contagieuse. En voulant par exemple effrayer Jean et Julie, leurs compagnons de classe les terrorisent en déformant les faits réels.

Dans l'intention de terroriser Julie, l'arrière-petite-fille de Coste, les écolières travestissent l'histoire du destin au point de se trouver elles aussi privées de bonheur. Le narrateur ironise sur Julie et surtout sur ces écolières, étant donné qu'elles sont naïves.

*On l'appela aussi **la morte**. Mais comme ici il s'agissait de femmes, on alla plus loin. [...]. On l'attirait dans un coin et on lui racontait l'histoire des Coste avec beaucoup d'embellissements. Les filles se délectaient de cette horreur où elles pouvaient enfin mettre du leur. Elles se faisaient peur à elles-mêmes. Julie leur fut vite indispensable. On ne joua plus ni à la marelle, ni à la balle, ni au saut à la corde. On joua à un jeu dix fois plus savoureux et qui s'adressait au secret : se faire peur et faire peur à Julie. Tout le plaisir était de terroriser la morte et de se terroriser avec elle.<sup>161</sup>*

Julie n'inspire pas seulement la peur aux enfants, elle déconcerte également les adultes car elle est différente. Tous les descendants de Coste sont des personnages hors du commun.

<sup>160</sup> Landowski, E., *Passions sans nom*, Paris, P.U.F, 2004, p.148

<sup>161</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 191

### II.3.2.2.2 Des personnages hors du commun

Le sort exceptionnel réservé à cette famille de lutteurs devient encore tragique puisqu'il met en scène des personnages hors du commun. Leur caractère surhumain est hétérogène. Certains descendants de Coste sont naturellement difformes et peu humains. C'est le cas de Jean, de sa sœur Julie et de son neveu Léonce. À part qu'ils ont une bouche rouge, ils présentent des excès de fureur qui ne cessent de décontenancer leurs contemporains. Physiquement et moralement, ils diffèrent des autres. Aussi en paient-ils le prix. D'autres Coste perdent consciemment leur humanité. Après les coups du destin, le vieux Coste et son gendre Pierre choisissent leurs destinées. Tandis que le premier décide de défier le destin, le second opte pour son autodestruction. De leur côté, leurs alliés sont des héros surhumains parce qu'ils jouissent à la fois d'une prédisposition surnaturelle : *pouvoir-être*, et d'une disposition acquise : le *pouvoir* et le *savoir-être*. Disposés à vivre dans le vertige, les Coste et leurs alliés se voient vite menacés par la société.

### II.3.2.3 L'instinct de conservation

Autant Dieu souscrit à l'extinction définitive des Coste, autant l'entourage humain s'emploie à chasser cette race de damnés. Ceux-ci sont obligés de mener une lutte vaine contre leur destin, puis un combat acharné contre leurs voisins. Ces derniers apparaissent comme la machine de Dieu. Habitué à vivre dans la grisaille et la méchanceté, ils vont trouver dans la bataille des Coste leur raison de vivre.

Si M. Joseph a bouleversé l'existence des voisins à cause de son intrusion, les Coste vont les écœurer en raison de leur malédiction. Par exemple, ils vont entreprendre de les chasser au moment où le célèbre explorateur Dumont d'Urville meurt d'un accident de train à bord duquel se trouvent Clara et sa famille. C'est ainsi que les contemporains de Pierre de M... et de Jacques, respectivement veuf et orphelin d'Anaïs, envisagent de les chasser, les accusant de porter la malédiction. En revanche, ils n'osent pas les approcher de peur de toucher le centre du destin et de courir le pire des dangers. Cet égoïsme est reporté de façon emphatique. Le narrateur use d'une ironie verbale et de situation : tout le monde veut, mais personne n'ose. Il insiste en outre sur cette peur collective, et partant anonyme, par l'usage des pronoms indéfinis : *qui*, *tout*, *on*, *personne*, d'un côté ; et de *un*, *ils*, de l'autre. L'interrogation oratoire contribue enfin à renforcer l'emphase.

*Qui pouvait être assuré de ne jamais être à côté d'un Coste ? Tout le monde était menacé. On envisagea très sérieusement d'aller faire un charivari au Moulin de Pologne pour forcer les derniers alliés et descendants des Coste (Pierre de M... et son fils Jacques) à fermer boutique et à décamper ; à aller se faire pendre ailleurs, c'est bien le cas de le dire. On fut retenu, non pas par le fait qu'ils étaient en grand deuil, mais à la pensée que cette entreprise faisait précisément courir un affreux danger à ceux qui s'approcheraient ainsi du centre du destin. Tout le monde était d'accord pour chasser les Coste, mais personne ne voulait toucher à la hache de peur d'être foudroyé à travers le manche<sup>162</sup>.*

Plus que le destin, l'entourage humain s'oppose au bonheur des Coste. Au lieu de les encourager et de les consoler du dommage qu'ils viennent de connaître, il contribue à leur déchéance. À la mort d'Anaïs en couches, de Clara et de sa famille en fuite, toute la ville est prise de panique. Plus que le destin, les voisins maudissent les Coste censés porter le mal.

*Il semble bien qu'il y eut dans la ville, à cette époque, une peur comparable à celle qu'on a en période d'épidémie avec cette différence que l'épidémie avait un nom de famille, se promenait sur ses deux pieds, bien visible comme vous ou moi. Insulter le choléra ne sert pas à grand-chose et cependant on l'a fait. C'est dire qu'on ne se fit pas faute d'insulter les Coste. Jamais pape ne proclama d'excommunication plus efficace que celle qui fut ainsi proclamée par l'instinct de conservation.<sup>163</sup>*

Comme personne ne supporte les Coste, les habitants se réjouissent de leur sort. Au moment où Julie les envoûte de par ses chants, ils voudraient la fuir. Partant, ils se sentent soulagés à la mort de son père car elle va se taire. Ils acquiescent le destin.

*Nous fûmes soulagés quand Jacques de M...mourut. Ainsi, elle allait se taire. Nous avions au moins cette ressource. Tout le monde trouva le destin des Coste bien rassurant.<sup>164</sup>*

La malédiction des Coste sera encore plus rassurante à la mort de Jean, le frère de Julie. Le narrateur nous apprend que *sa mort fut bien accueillie par tout le monde<sup>165</sup>*. La haine à

---

<sup>162</sup> Giono, J., *op. cit.*, p.71

<sup>163</sup> *Idem*, p.57

<sup>164</sup> *Idem*, p. 80

<sup>165</sup> *Idem*, p.81



laquelle la société voue les Coste est encore confirmée par le notaire. Julie devrait passer le reste de ses jours dans un asile. À l'instar de son grand père paternel (Pierre de M...), elle n'a pas de raison de vivre : *il y a une chose qui lui conviendrait parfaitement, me dit-il : c'est l'asile. Son grand-père a fini sa vie chez les fous ; c'est là qu'elle devrait faire la sienne*<sup>166</sup>, assène l'homme de lois.

Adjuvants du destin, les habitants de la petite ville sont contents du désarroi de Julie. En conséquence, ils éprouvent du goût à l'affliger. Au cours d'un bal, ils perfectionnent leur volupté à la martyriser. Ne pouvant pas avoir de cavalier, elle danse seule. Lors de la scène de tombola, elle va demander si elle peut gagner le bonheur malgré la haine qu'elle lit au visage des participants. C'est pourquoi tout le monde se moque d'elle. À cette raillerie de la bonne société, la maudite oppose un *sourire de désespoir*.

#### II.3.2.4 L'émotion : le rire gras/le rire de désespoir

Le rire est, selon *Le Petit Robert*, *une expression de la gaieté, accompagné d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes*. Si d'habitude il exprime la joie, il peut, par contre, signifier le mécontentement. Il apparaîtra tantôt comme un ricanement, tantôt comme un rire gras ou un fou rire général contre lequel la victime dresse un sourire de désespoir. Les différentes formes du rire apparaissent à travers le roman.

##### II.3.2.4.1 Le ricanement

Selon le dictionnaire usuel, le ricanement est une sorte de *rire à demi de façon méprisante, sarcastique ou stupide, sans motif ou par gêne*. Ce rire domine la scène du bal où Julie souffre profondément d'un tragique intérieur.

Il y a en effet une concentration de rires au cours du bal. Le public se met à rire à cause de la présence de Julie. Son visage qui a été défiguré par une convulsion nerveuse manifeste un rire ambigu. Il est difficile de savoir si elle rit ou si elle pleure ; de là, les rires. Par un procédé propre à l'ironie : la prétéition, le narrateur décrit le beau côté de Julie. Cela laisse croire que cette beauté n'est pas complète. Ce qui rend la victime comique, c'est qu'elle essaie de cacher sa laideur, sans pour autant réussir. Le recours à l'hyperbole est une manière d'accentuer les faits.

*Elle se tourna, non pas vers moi, mais de mon côté, et c'est de mon côté que les rires s'allumèrent. Elle nous montrait alors son beau profil, sa joue lisse comme un galet de*

---

<sup>166</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 83

*rivière, sa moitié de bouche si désirable, son œil large et pur, non pas aguicheur comme je l'avais imaginé dans mon désarroi mais simplement au regard triste et pesant et comme chargé de reproches. Je compris les rires de tout le monde et j'esquissai moi-même un sourire.*<sup>167</sup>

Si Julie montre *son beau profil*, c'est dire qu'elle en cache un mauvais. Les hommes rient plus méchamment que les femmes. Quant au narrateur, il affirme avoir été bouleversé par l'attitude de Julie. De même, la distinction des deux sortes de méchanceté témoigne d'une emphase imbuë d'ironie verbale. Tout le monde se moque de ce *profil* séducteur.

*Je fus extrêmement bouleversé de comprendre, au bout d'un certain temps, qu'en effet il s'occupait à séduire. Aurais-je eu le moindre doute à ce sujet que les visages m'auraient aussitôt renseigné. Ils riaient : les hommes avec une méchanceté dure (et même un tout petit peu désespérée) ; les femmes avec une méchanceté radieuse, délibérée ; et qu'on sentait capable de durer cent ans. Manifestement, Julie désirait danser et appelait un danseur.*<sup>168</sup>

Si les habitants de la petite ville ricanent plus qu'ils ne rient brillamment, c'est parce qu'ils sont habitués à mener une vie médiocre. Laide et surtout maudite, Julie se met à séduire le public et à danser seule. Le ricanement domine le rire éclatant parce que le public est adapté plus à la monotonie, qu'au vif. L'ironie sarcastique du narrateur s'affiche de plus en plus avec le choix d'exemples grossiers, dénotant bien cette inclination naturelle à la bassesse :

*avouez qu'il y avait de quoi rire ! Si on ne riait pas à pleine gorge, et si les ricanements faisaient un bruit de cuiller raclant l'assiette, c'est d'abord que dans la vie courante (qui est la nôtre) il n'y a vraiment jamais de quoi rire à ventre déboutonné, notre corps n'en a pas l'habitude (tandis que ricaner, on sait le faire). C'est ensuite en raison des choses noires et impitoyables qui décharnaient Julie.*<sup>169</sup>

Julie se plait à séduire la bonne société de par son beau côté. Par conséquent, le public ricane puisqu'il n'est pas habitué au grand rire. Pourtant, il va s'y adapter au cours des scènes qui suivent.

---

<sup>167</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp.103-104.

<sup>168</sup> *Idem*, p.103

<sup>169</sup> *Idem*, pp. 106-107

#### II.3.2.4.2 Le rire manifeste et contagieux

Après avoir cherché inutilement un cavalier, Julie se résout à valser toute seule et à s'en réjouir. Le beau monde présent au casino ne peut plus cacher son émotion. Il ne ricane plus, plutôt il éclate de rire. Ce rire exprime la joie et non le mépris (cas du ricanement). Il est aussi une bénédiction pour tout le monde. Le narrateur le souligne à travers ces propos hyperboliques, teintés d'ironie :

*j'avais l'impression que le casino s'écroulait. C'était un tonnerre d'applaudissements. Je vis enfin ce qu'on désignait du doigt. C'était cette malheureuse Julie emportée par la valse et dansant seule, avec sur son atroce visage isolé, l'extase des femmes accouplées. Je me sentis des opinions et des passions semblables à celles de tout le monde et, éclatai de rire à la seconde même où le rire général éclata... Si j'en juge moi-même, ce rire fut une bénédiction pour tout le monde.<sup>170</sup>*

Si le ricanement traduit bien la mesquinerie des sujets, le rire manifeste exprime une libération. Au moment où Julie essaie de changer son destin et de demander si le bonheur peut se gagner à la loterie, sa question incongrue provoque le grand rire de maître P..., qui d'habitude ne rit pas. Tous les spectateurs se mettent à rire, non pas parce qu'ils ont entendu la question, mais parce qu'ils ont vu l'hilarité du notaire.

En recourant à une gradation ascendante, le narrateur souligne ce procédé hyperbolique et l'aspect contagieux de ce rire. La tournure ironique tient toujours à ce jeu de mots relatifs au corps humain et à l'aspect contagieux et allégorique de ce rire manifeste. En se propulsant dans la salle, il gagne tout le monde :

*tout de suite maître P... se redressa et éclata de rire. Il ne s'agissait plus, cette fois-ci, de ricanements de sécheresse ou de petits spasmes menteurs : c'était du grand beau rire bourgeois, gras et puissant, qui vient du ventre, et pour lequel le verbe **éclater** est fait sur mesure. Jamais de mémoire d'homme, on n'avait vu rire maître P..., je crois, mais même sans cette circonstance, on n'aurait pu résister au spectacle de ce notaire bien pensant secoué de rire comme un prunier. En un clin d'œil, le rire échela jusqu'au plafond, enflamma les galeries l'une après l'autre. On le voyait courir de loge en loge avec la rapidité du feu.<sup>171</sup>*

Bien qu'elle soit la risée de tous les spectateurs, l'héroïne est contaminée par ce fou rire. Certes, il s'agit d'un *sourire du désespoir*.

<sup>170</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 105

<sup>171</sup> *Idem*, p. 49

### II.3.2.4.3 Le sourire du désespoir

Dans cette atmosphère d'enchantement général, Julie manifeste un *sourire de désespoir*. À la différence du rire fait de bruits, le sourire se traduit par un *léger mouvement de la bouche et des yeux*. Moralement tuée par ces rires, l'héroïne se met à sourire malgré elle. Le narrateur avoue en avoir été témoin oculaire.

*J'eus beau participer de bon cœur à la chose, je ne perdis pas Julie de vue. Je suis le seul à pouvoir affirmer (sur les Évangiles s'il le faut), qu'à ce moment-là, quand tout le Casino riait d'elle, Julie se mit elle aussi à sourire malgré la déformation de ses lèvres, pour moi qui savais voir, je peux en jurer. Je n'attendais pas un sourire de gaieté ; j'attendais un sourire de désespoir si on peut dire. Et l'on peut, puisque c'est celui-là que je vis, clair comme le jour.*<sup>172</sup>

Selon le narrateur, le sourire de Julie est l'expression de la désespérance. Bien qu'il découle du fou rire général, il ne peut pas traduire la joie, il provient plutôt du déchirement intérieur. Giono se rapproche ainsi de Schoentjes. Le rire du désespoir est une *ironie du malheur*. En se servant du lexique lyrique, Schoentjes explique ce que c'est que ce rire.

*Le rire du désespoir est l'effet le plus difficile et le plus remarquable que le jeu dramatique puisse produire ; il émeut bien plus que les larmes : cette amère ironie du malheur est son expression la plus déchirante. Qu'elle est terrible la souffrance du cœur ; quand elle inspire une si barbare joie, quand elle donne, à l'aspect de son propre sang, le contentement féroce d'un sauvage ennemi qui se serait vengé.*<sup>173</sup>

Loin de s'intéresser pourtant à la signification de ce sourire, le narrateur est réjoui d'observer les gestes et les mimiques de Julie. À son avis, ils reflètent l'action du destin. C'est pourquoi il en est heureux : *j'étais persuadé d'avoir sous les yeux le destin en action. J'étais le seul à me douter que nous avons l'extraordinaire bonne fortune d'avoir sous les yeux le mouvement des Coste dans leur tombeau*<sup>174</sup>. En d'autres termes, Julie ne sourit pas à son gré, elle obéit au démon qui s'est enchevêtré à ses nerfs. Aussi le narrateur rejoint-il Schoentjes. Dans leur tombeau, tous les Coste ont l'air d'encourager la pestiférée à l'humour. Par là même, ils ont l'impression de se venger de cette méchante société. Le sourire du désespoir se rapproche du rictus.

---

<sup>172</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 113

<sup>173</sup> Schoentjes, P., *Politique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 49

<sup>174</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 113

#### II.3.2.4.4 Le rictus

Le rictus est une *contraction de la bouche, qui donne l'aspect de rire forcé, de sourire grimaçant*. Ce genre de rire apparaît dans le roman lors de l'agonie de Coste et il signifie la mort. Mlle Hortense ne l'ignore pas :

*Coste montrait les dents. C'est le rire tétanique, dit l'homme de science.*

*-Tétanique ou pas, dit Mlle Hortense, il rit. C'est l'essentiel.<sup>175</sup>*

Autant que le rictus, le sourire du désespoir exprime le rire involontaire et tous deux dénotent la mort. De par son sourire de désespoir, la pestiférée évoque ses ancêtres.

L'émotion s'exprime donc par le rire. En proie à une médiocrité sans pareille, les habitants de Bellevue se moquent de Julie quand elle manifeste son intention de danser. Ce rire moqueur et méprisant s'appelle le *ricanement*. Il se transformera en *rire manifeste et contagieux* au moment où la pestiférée valsera toute seule. Contre ce fou rire général, elle oppose un *sourire de désespoir*. La société évalue ces attitudes.

#### II.3.2.5 La moralisation

Deux catégories de sujets sont mises en présence dans le récit : les bienheureux marqués par la mesquinerie et les malheureux porteurs de germes d'une malédiction héréditaire. Les différents comportements sont moralisés par la société.

##### II.3.2.5.1 La surprise : la brusquerie des Coste/la mesquinerie des habitants

La surprise est évaluée compte tenu des deux protagonistes du roman. La mort apparaît chez les damnés dans un climat de violence et de rouge boréale. Coste n'est pas révolté par elle, mais il s'insurge contre la manière dont elle se présente. *Ce qui l'avait révolté, c'était moins la mort que le constant appareil dans lequel elle se présentait. Chaque fois c'était brusquement, et dans une sorte d'aurore boréale ; une exception, rouge et théâtrale. Il ne pouvait pas oublier<sup>176</sup>*, constate le narrateur. Quant à Mlle Hortense, Coste est poursuivi par le destin parce qu'il est vertueux. La mesquinerie des uns et la précipitation des autres les amènent à prendre des dispositions excessives.

---

<sup>175</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 45

<sup>176</sup> *Idem*, p. 35

### II.3.2.5.2 La panique : l'exagération

Contre le destin des Coste, les sujets s'équipent exagérément. Le narrateur parle de *légende* car la société se comporte en juge et force les derniers alliés à fuir. Par exemple, à la mort de Clara, beaucoup de lettres anonymes accusent le veuf d'Anaïs de diverses irrégularités. La variété et le contenu des lettres anonymes sont une preuve d'exagération. Ces sujets naturellement froids et mesquins parviennent à faire de la poésie. Le malheur Coste les élève et les inspire. Le narrateur rend compte :

*à en voir le nombre, la différence d'écriture, de style, d'orthographe, de rédaction, il faut que toute la ville et toute la campagne s'y soient employées. J'étais loin de me douter que mes concitoyens, dans lesquels je me plais à reconnaître un sens rassis et une froideur entendue, pouvaient être capables, même poussés à bout, sinon de donner dans ces vertiges, en tout cas de faire de la poésie. L'un d'eux écrit ceci, que je trouve admirable jusqu'à un certain point : **Je crains la mort apportée par un astre !**<sup>177</sup>*

Ces lettres ne sont pas signées parce que personne ne veut assumer la responsabilité de chasser les maudits. En plus de ces dénonciations, d'autres lettres anonymes avouent que l'abandon des terres et des bâtiments à usage de ferme cause des dégâts. L'exagération est mise en évidence par l'utilisation emphatique de l'adjectif *tout*.

*Les plaignants signalent en effet que tous les fruits de leurs pommeraies, toute la récolte de leurs vignes sont pillés jusqu'aux pépins par les innombrables essaims de guêpes qui ont installé leurs nids dans toutes les fenêtres et toutes les portes qu'on n'ouvre même plus au Moulin de Pologne<sup>178</sup>.*

L'exagération se justifie aussi par la rapide rupture des relations entre les deux frères, Pierre et Paul de M. Clara veut s'éloigner du destin et envisage de fuir la malédiction : *Clara est devenue comme folle. Elle ne veut plus avoir aucun rapport avec vous : c'est une idée fixe, il n'y a rien à faire. Moi, bien sûr, si tu avais besoin de quelque chose, je suis toujours ton frère et, si je peux, en évitant que ça se sache, je ferai ce que je pourrai. Mais, tu le comprends : je suis obligé de faire passer ma femme et mes enfants avant tout<sup>179</sup>*, écrit tristement Paul à Pierre de M... Après avoir pris toutes les dispositions nécessaires à l'affolement, les sujets s'équipent démesurément en modalités virtualisantes. Ils éternisent ainsi la haine contre ces Amalécites.

<sup>177</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 35

<sup>178</sup> *Idem*, p. 58

<sup>179</sup> *Idem*, p. 47

### II.3.2.5.3 L'instinct de conservation

L'égoïsme à travers *Le Moulin de Pologne* est lié à l'aspect peu naturel du drame auquel les sujets assistent désespérément. Les Coste peuvent bien se suicider et leurs voisins entreprendre de les chasser, nul n'est accusé d'avoir eu peur de ce malheur exemplaire. Toutefois, en se servant d'un ton sadique, le narrateur semble railler ceux qui exagèrent dans la gestion du drame.

La pérennité de cette tragédie est rendue possible par le caractère mesquin des habitants de la petite ville. En trouvant dans la tragédie des Coste leur raison de vivre, ils s'élèvent moralement ; de là l'usage de l'humour. En revanche, le fait que les Coste participent eux-mêmes à leur drame leur confère une valeur mythique et ironique. Au lieu de s'apitoyer sur ce sort, le narrateur semble s'en amuser.

### II.3.2.5.4 Une émotion vive

Qu'il soit moqueur ou du désespoir, le rire libère les protagonistes. En supposant que les Coste s'acheminent vers leur fin, les habitants de Bellevue se sentent heureux et parviennent à s'élever moralement. De même, Julie qui essaie d'échapper aux envolées de la foule est momentanément sauvée par M. Joseph.

Grâce à l'approche syntagmatique, nous venons de prouver que *Le Moulin de Pologne* est le récit d'une malédiction du destin. Giono s'est inspiré de la tragédie latine. Le destin condamne les Coste et leurs voisins s'immiscent dans la bataille. En se rangeant du côté de la fatalité, ils jouent le rôle du chœur. Certains personnages sont redevables des héros antiques quelques-uns de leurs traits : l'affolement et le suicide. Ce dérèglement passionnel est ascendant. Afin de pouvoir rapporter ces faits terribles, le narrateur essaie de diluer le tragique par l'usage de l'humour et de l'ironie. En mêlant le pathétique au comique, le récit s'éloigne des monologues intérieurs de la tragédie antique, mais il se rapproche encore des autres romans du corpus. Si le destin des Coste tient en leur malédiction héréditaire, celui d'Aldo, héros du roman *Le rivage des Syrtes*, semble provenir de sa disponibilité intérieure.

## II.4 *Le rivage des syrtes* ou Aldo, le bouc émissaire

Dans la religion hébraïque, un bouc émissaire renvoie à un *bouc que le Grand Prêtre envoyait le jour du pardon (Yom Kippour) dans le désert, chargé des péchés d'Israël. Au figuré, il signifie une personne sur laquelle on fait retomber les torts des autres.* Cette définition que fait *Le Robert* du bouc émissaire vaut pour Aldo. Il viole les frontières maritimes pour se délivrer d'un mal que tout le monde supporte, d'une part, et ; d'autre part, parce que le pouvoir lui a été donné. Ce *vouloir* et ce *pouvoir-faire* du sujet sont à leur tour régis par un *devoir-être* de la fatalité. L'analyse suivante s'attache à prouver que le tragique naît du caractère de quasi-sujet du héros ou de son impulsivité. Ce qui rapproche le récit de son origine antique, c'est encore l'importance du pathétique et des rôles du sujet.

### II.4.1 Rôles thématiques et actantiels

Aldo déclenche une guerre sanglante parce qu'il est en grande partie celui qui doit perdre sa patrie. Il agit sous l'impulsion du destin. Nous allons examiner la part du fatal que recèlent son nom et son caractère.

#### II.4.1.1 L'onomastique

Beaucoup d'études, celle de M. Murat<sup>180</sup>, entre autres, révèlent une relation onomastique et anagrammatique des noms dans le récit gracquien. Selon le critique, les noms d'Aldo, d'Aldobrandi, de Daniello et d'Orlando évoquent le caractère rebelle des personnages. Aldo doit perdre sa patrie puisqu'il tient de son nom une disposition morale et naturelle à la révolte. Murat l'explique :

*Aldo n'a pas de nom de famille : l'histoire lui accorde bien un père, mais le récit lui refuse ce père, qu'il relègue dans l'anonymat. L'onomastique, ainsi libérée de toute contrainte, dessine en revanche autour de lui les contours d'une **généalogie morale** où les combinaisons du signifiant servent de garant à une paternité symbolique. Ainsi pour le vieux DANIELO, instigateur secret de ses actes, le seul auquel il soit possible pour Aldo de rendre compte : Aldo est inclus anagrammatiquement en Daniello, de même qu'il est porté par les ALDObrandi, et c'est un lien plus déterminant que la simple parenté, un lien qui permet à Daniello d'affirmer qu'il **était avec (Aldo) sur le bateau** (307) sans que ce soit mensonge ni seulement, dans l'acception courante du terme, symbole. Il faut*

<sup>180</sup> Murat, M., *Le rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style. Vol.1 : Le roman des noms propres*, 1983



*entendre que Daniello, ou les Aldobrandi, sont des doubles d'Aldo au sens où Freud dit que le dormeur est, d'une certaine façon, tous les personnages de son rêve, et que la paternité de la transgression d'Aldo appartient, très au-delà de ce qui serait la responsabilité d'un personnage, à ce faisceau convergent de signes, d'actions, de volontés et de discours.*<sup>181</sup>

Aldo incarne le caractère rebelle de par son nom. De même, Daniello qui ose avouer son attachement à cet esprit éveillé et s'en servir pour livrer cette guerre apocalyptique n'en paraît pas moins veilleur. Les deux fonctionnaires auxquels Orsenna confie de secrètes missions ressemblent en grande partie aux Aldobrandi, acteurs naturellement rebelles et considérés comme traîtres à Orsenna. Selon Murat, ce nom écrit un destin. Le nom d'Aldo est la conjonction d'une docilité féminine de Vanessa Aldobrandi qui le propulse sur le chemin de la révolte et de sa propre virilité. Le critique dit mieux du nom et de la personne d'Aldo :

*Issu de cette conjonction hasardeuse entre la virilité transgressive et la docilité féminine à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit (P. 286), il se réalisera en Piero : arme du crime abandonnée sur les lieux par le peuple dont il aura incarné la volonté, il sera véritablement l'épée que signifie en italien le mot brandi ; il se fera brandon pour incendier Orsenna comme Rhages brûle dans le tableau de Longhona : ici encore, à qui la fouille, l'onomastique livre ses trésors.*<sup>182</sup>

Autant dire qu'Aldo agit parce qu'il est envoûté par Vanessa et aussi parce que le pouvoir lui est donné. Ni Marino, ni Daniello, ni le peuple entier ne s'opposent au dessein du jeune observateur. Par exemple, si nous considérons la relation qui l'unit à Vanessa, nous constatons qu'en plus de cette rencontre surréaliste que suggère le texte, l'auteur semble imiter certains mythes. Guylaine Massoutre y décèle le mythe germanique opposant les Vanes (ceux-ci ont enfoui l'or, symboles des richesses et du malheur) et les Ases. Elle précise que *Le rivage des Syrtes* tient dans une représentation alternée, dramatique des valorisations positives et négatives des images : Vanessa enfante la mort, Aldo génère l'apocalypse, et leur amour participe du chaos avant de s'y perdre<sup>183</sup>.

Aldo provoque cette guerre puisque son nom en ceint en sa signification profonde celui qui *transgressera les frontières*, la devise des Aldobrandi. Il est donc un bouc émissaire qui n'agit qu'impulsivement.

---

<sup>181</sup> Murat, M., *op. cit.*, p. 14

<sup>182</sup> *Idem*, p. 15

<sup>183</sup> Massoutre, G., *Le rivage des Syrtes*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 157

#### II.4.1.2 L'impulsivité

L'impulsif, d'après *Le Petit Robert*, agit sous l'impulsion de mouvements spontanés ou plus forts que sa volonté. Il agit car il en a le *pouvoir* mais aussi le *vouloir*. Cette charge modale de l'impulsif (le *pouvoir-faire* et le *vouloir-faire*) a été relevée par Greimas et Fontanille (1991). Plus tard, Bertrand (2000) ajoute le *devoir-être*, modalité régissant ce *pouvoir* et ce *vouloir-faire*.

Dans le cas du tragique, l'impulsif agit sous l'emprise du destin. Il est sans cesse appelé par une voix sourde. Selon Bertrand, *l'impulsivité peut être comprise comme le mode d'existence d'un sujet en prise avec le devoir-être impérieux de ses objets (antérieur à tout vouloir et pouvoir-faire), modalité que détermine en intensité l'aspect inchoatif (l'impulsif commence) et l'aspect itératif (il commence toujours).*<sup>184</sup>

L'impulsivité d'Aldo réside en ces trois modalités. Le *devoir-être* en est la modalité régissante. Il émane du profond sommeil dans lequel se plongent le pays, ses villes et ses habitants. Si Orsenna est caractérisée par une irrémédiable décadence, Maremma est sa pente, et Saggra, une ville ruineuse. Les effets de la mort qui sont partout présents semblent relever du *devoir-être*. Entreprise sous le mode inchoatif, la désertion du sujet se répète souvent. Où qu'il aille, il est toujours fasciné par l'*ailleurs*. Il dispose d'un vague *vouloir*. Ce désir de changement fait du héros un *impulsif*, puisqu'il a toujours envie de s'évader et il le réalise souvent. Sur ce, l'aspect est itératif. C'est ce *vouloir* lancinant qui l'incite par ailleurs à *passer outre* pour aller *là-bas*. Voulant se *délivrer du mal ou ne pas rester éternellement séparé*, Aldo dépasse les frontières sans que réellement, il puisse s'en rendre compte. En cela, il est non-sujet. C'est dire que son *vouloir* est surdéterminé par le *devoir-être* du destin. Fasciné par le vide, le héros veut voir ce qui se fait au Farghestan.

En plus de ces modalités virtualisantes, Aldo réalise son rêve grâce aux modalités actualisantes. N'eussent été ses rapports avec les adjuvants, il n'aurait pas commis l'irréparable. Dotée d'une beauté de perdition, Vanessa le magnétise et le gagne à sa cause. En outre, il est entraîné par Fabrizio qui lance le *Redoutable* en mer. D'autres adjuvants ont indirectement aidé le héros : Marino, son père et la seigneurie. Même s'il dispose d'un jugement, il agit sous la manipulation des autres. Autant dire qu'Aldo est un sujet hétéronome. Le sentiment tragique s'explique encore compte tenu de son évolution ascendant vers la catastrophe.

---

<sup>184</sup> Bertrand, D. , *op. cit.*, p. 234

## II.4.2 Segmentation des phases

Surpris par la vieillesse de ce qui est là, Aldo tente de s'évader. Cette surprise se transforme en panique au moment où il se met à côtoyer certains adjuvants aux murmures rebelles. En proie à l'évasion, l'observateur devient l'aventurier. Toujours fasciné par *l'ailleurs*, il commet l'irréparable en déclenchant une guerre dont il ignore les conséquences. C'est pourquoi il regrette son geste fatal en compagnie de ses amis. Toutefois, sa réaction n'est ni condamnée, ni acclamée par la société.

### II.4.2.1 La surprise

Aldo est étonné par l'état d'Orsenna. Vieille, la cité se précipite dans un fossé fatal et rien ne semble la retenir. Plus que quiconque, il ne peut guère supporter la vieillesse et le sommeil de la cité. Il est fasciné par un vide ouvert devant lui.

Du début à la fin du roman, l'espace est négativement décrit. En traduisant la vétusté des infrastructures sociales, le narrateur recourt à une métaphore filée où Orsenna est comparée à une personne très vieille, qui n'attend que la mort. À la fois politique et physique, la ruine du pays est ironiquement décrite :

*la Seigneurie d'Orsenna vit comme à l'ombre d'une gloire que lui ont acquise aux siècles passés le succès de ses armes contre les infidèles et les bénéfiques fabuleux de son commerce avec l'Orient : elle est semblable à une personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde et que, malgré la perte de son crédit et la ruine de sa fortune, son prestige assure encore contre les affronts des créanciers, son activité faible, mais paisible encore, et comme majestueuse, est celle d'un vieillard dont les apparences longtemps robustes laissent incrédule sur le progrès continu en lui de la mort<sup>185</sup>.*

Orsenna est décrite comme un État assoupi, vivant son présent au passé. Si le pays est physiquement et moralement déchu, il en est de même pour ses villes de province. C'est pourquoi Aldo brûle d'un vif désir de changement. La routine et la vieillesse surprennent le sujet. L'*autre* autant que l'*ailleurs* sont parés de vertus, tandis que le *moi* et l'*ici* incitent même au changement. Il s'agit d'une ironie du sort. Aldo s'en convainc :

*cet accroc médiocre à des occupations dont les mailles s'étaient, sans que je le susse, peu à peu démesurément distendues, fit soudain s'effiler en lambeaux sous mes yeux ce que je considérais peu de jours encore auparavant comme existence acceptable :*

<sup>185</sup> Gracq, J., *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, p. 13

*ma vie m'apparut irréparablement creuse, le terrain même sur lequel j'avais si négligemment bâti s'effondrait sous mes pieds. J'eus soudain envie de voyager : je sollicitai de la Seigneurie un emploi dans une province éloignée.*<sup>186</sup>

Autant Aldo souffre de mener une vie végétative, autant il s'indigne contre la léthargie dans laquelle le peuple s'engourdit. Il décèle partout le même tempérament morose. Si la surprise éveille le sentiment d'évasion du héros, elle déclenche en même temps une vague inquiétude chez tous les sujets. Toutefois, Aldo ressent seul cette panique.

#### II.4.2.2 La panique du héros

Pour pouvoir réveiller les deux pays ennemis, Aldo s'équipe suffisamment en modalités. En tant qu'observateur passif, il *sait* voir. Aux côtés de Vanessa, il acquerra le *pouvoir* et le *devoir*. Ami de Fabrizio et subordonné à Marino, il peut réaliser son rêve car il dispose du *pouvoir-faire* ; enfin, l'officiant de Saint-Damase lui fait acquérir les modalités virtualisantes. Toutefois, cet équipement modal effraie le héros. Il constate qu'il est sujet à une séduction fatale.

##### II.4.2.2.1 Aldo et le goût de savoir : le *vouloir-savoir*.

Aux Syrtes, Aldo est irrémédiablement attiré par la Chambre des Cartes, le seul lieu qui puisse lui être utile. Grâce aux cartes d'Orsenna et du Farghestan, il peut connaître leurs frontières et partant leur passé. Aussi se sent-il de plus en plus envoûté. La richesse du lexique lié à l'assujettissement confirme son identité de quasi-sujet :

*je m'étais senti progressivement envahir par un sentiment que je ne saurais guère définir qu'en disant qu'il était de ceux qui désorientent (...) cette aiguille d'aimant invisible qui nous garde de dévier du fil confortable de la vie.*<sup>187</sup>

Aldo se sent désorienté malgré lui. Il en éprouve alors du dépit. Parmi les voix qui le manipulent, celle de Vanessa est la plus envoûtante.

---

<sup>186</sup> Gracq, J. , *op. cit.*, pp. 8-9

<sup>187</sup> *Idem*, p. 198

#### II.4.2.2.2 Aldo séduit par Vanessa : *le savoir, le pouvoir et le devoir-être*

Grâce à Vanessa, Aldo trouve du goût à habiter les Syrtes, ce lieu perdu d'Orsenna. Elle le séduit. En plus de son physique exemplaire, elle dispose d'un langage hors du commun. Non seulement elle initie le héros à la révolte, mais encore, elle l'ensorcelle. Les deux jeunes gens vont ainsi s'unir pour se révolter. Conscient de ce qu'il est en train de devenir, Aldo éprouve de la panique.

La beauté extraordinaire de Vanessa attire irrésistiblement le héros. Elle l'enchaîne vers une destination fatale. La comparaison hétéroclite entre la lèpre insidieuse et l'envoûtement d'Aldo se fonde sur l'idée de propagation du mal. La maladie et le sentiment sont comparables du point de vue de leur incurabilité. Le héros-narrateur témoigne : *Vanessa desséchait tous mes plaisirs, et m'éveillait à un subtil désenchantement, elle m'ouvrait des déserts, et ces déserts gagnaient par taches et par plaque comme une lèpre insidieuse.*<sup>188</sup>

L'obéissance d'Aldo est un *devoir-être* et l'extraordinaire beauté de la séductrice, un *pouvoir* mystérieux. L'oxymore traduit mieux le rôle énigmatique de l'héroïne aux yeux du héros. Sa beauté et sa cruauté découlent de sa double mission : posséder amoureuxment l'observateur quitte à le pousser à la réalisation de la révolte. Il rend compte :

*je me penchais sur elle ; j'écoutais s'échapper d'elle, incrédule, ce cri panique, ce flot véhément comme le sang répandu. Elle me paraissait soudain extraordinairement belle - d'une beauté de perdition -, pareille, sous sa chevelure lourde et dans sa dureté chaste et cuirassée, à ces anges cruels et funèbres qui secoient leur épée de feu sur une ville foudroyée.*<sup>189</sup>

À travers ce lyrisme, Aldo compare Vanessa à des anges malfaisants. Cette métaphore est renforcée par les vocables à connotation négative. L'inspiration biblique traduit la douleur lancinante du héros, laquelle est encore renforcée par l'oxymore. Vanessa est en même temps amoureuse et cruelle. Elle dispose d'un *pouvoir* séducteur car elle immobilise sa proie et l'aide à regarder la mort en face. En outre, sa beauté joue un grand rôle dans la destinée de sa cité. Elle se sert de son corps pour entraîner le héros dans la révolte après l'avoir sentimentalement enchaîné. En la contemplant, Aldo se sent dépossédé. Il a le statut de quasi-sujet. Si sa panique

---

<sup>188</sup> Gracq, J. *op. cit.*, p. 58

<sup>189</sup> *Idem*, p. 182

se glose par le pouvoir mystérieux dont dispose Vanessa, elle s'explique aussi par la propension à l'aventure de son ami Fabrizio.

Fabrizio aide le héros à accomplir sa mission, non pas qu'il veuille déstabiliser le pouvoir, mais parce qu'il a envie de voyager. Sa faute est due à une sorte d'irresponsabilité. C'est un adjuvant inconscient. *Je te mène le redoutable en long, en large ... Où tu voudras.*<sup>190</sup> Par ailleurs, la transgression des frontières est prise pour une jubilation ou une demi-folie. Aldo secoue les deux pays longtemps endormis parce que c'est l'heure. Enfin, l'officiant de Saint-Damase l'incite à cette révolte. Ses paroles constituent une sorte d'ensorcellement. Elles aident le héros à sortir de l'obscurantisme ambiant. La religion de Gracq est révoltante. Les allusions bibliques évoquent l'image d'un pays encore chrétien malgré sa décadence.

La panique du héros résulte de son équipement modal. Il est consciemment corrompu par des voix rebelles. Son sentiment est tragique d'autant qu'il obéit sciemment et involontairement à ces séducteurs. Bien qu'il éprouve de la panique, le héros est suffisamment pourvu en modalités pour déclencher la guerre. Rien ne l'empêche de *passer outre*.

#### II.4.2.3 La transgression fatale

En profitant de l'absence de Marino, Aldo et Fabrizio cèdent à leurs sentiments intimes. Ils violent les frontières maritimes. Cette transgression est fatale puisqu'elle déclenche une guerre et qu'elle se réalise sans que les acteurs s'investissent visiblement.

Le viol des frontières est passif. Aux yeux de Mireille Noël, cela traduit l'immobilisme décisionnel car *le mouvement est déplacé aux objets inanimés : le jour monte de la mer, le temps se précipite sur une pente irrémédiable, les secondes s'engloutissent, les cotes du Farghestan accourent, le bateau file bon train, la brume s'enlève...*<sup>191</sup> La transgression se réalise sans qu'aucune décision ne soit prise. Elle a lieu puisque le bateau est lancé sur sa course et que le temps s'écoule.

Si Aldo est passif, Fabrizio met les mains dans ses poches après avoir traîné son doigt le long de la ligne pointillée sur la carte. À l'image de leur cité, ils sont engourdis par le sommeil. Ils agissent en spectateurs. Cependant, ils se réveillent au moment où le vieux patrouilleur essuie trois coups de canon. Si l'aller est euphorique, le retour est dysphorique : *j'avais le cœur*

---

<sup>190</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 112

<sup>191</sup> Noël, M., *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Paris, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne (Switzerland), 2000, p. 144

lourd, il me semblait que le **Redoutable** s'appesantissait et se traînait sur cette mer plate, comme s'il eût embarqué dans sa cale des tonnes d'eau<sup>192</sup>, observe le narrateur.

Le bonheur qui se transforme en malaise témoigne du sort tragique qui pointe à l'horizon. Au moment où les deux aventuriers franchissent les frontières, un volcan longtemps éteint se remet à fumer. Selon le narrateur, cette fumée inattendue présage un grand malheur.

*Son panache qui ondulait maintenant dans la brise fraîchissante en s'y diluant semblait assombrir plus que la nuit le ciel d'orage, malécifier cette mer inconnue ; plus qu'à quelque éruption nouvelle après tant d'autres, il faisait songer aux pluies de sang, à la sueur des statues à un signal noir monté à cette hampe géante à la veille d'une peste ou d'un déluge.*<sup>193</sup>

En s'embarquant à bord de ce navire de guerre, les deux jeunes sont contents de cette aventure. Néanmoins, cette animation fiévreuse se transforme bientôt en remords.

#### II.4.2.4 L'émotion : le remords d'Aldo

Après avoir follement dépassé les frontières, Aldo en éprouve une vive émotion. Il regrette son geste. Le présage de la fumée dégagée par le volcan longtemps éteint, le laisse incertain. Ensuite, lors de l'entrevue avec l'Envoyé de Rhages, il sent de l'horreur. Son émotion explose par ailleurs à la vue de Vanessa : il laisse couler des larmes pressées et silencieuses. Enfin, comme tout le récit est une plaidoirie, le narrateur regrette le drame qu'il a causé puisqu'il s'exprime bien après la catastrophe.

Aldo se sent terrifié auprès du messenger de paix envoyé par le pays ennemi. Son courroux est dû à l'attaque qu'il a subie en mer. Son geste exprime sa honte : *je passai ma main sur mon front, mais il n'y avait même pas de sueur. Il me semblait que j'étais cueilli, nu et glacé, le feu d'un projecteur éblouissant. Je ne songeais guère aux conséquences, et ce que je ressentais seulement, c'était l'horreur crue d'un attouchement presque physique : ces milliers d'yeux là-bas braqués sur moi maintenant savaient*<sup>194</sup>.

Maintenant que tout le monde est informé de son incartade et des coups qu'a subis le Redoutable, Aldo se sent humilié. C'est pourquoi il s'en prend à Vanessa. Il lui reproche de

---

<sup>192</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 207

<sup>193</sup> *Idem*, p. 228

<sup>194</sup> *Idem*, p. 259

l'avoir incité à provoquer cette guerre. L'exclamation traduit l'indignation et les points de suspension marquent l'interruption de cet énoncé. En proie à une vive émotion, il ne peut guère continuer sa phrase. Pourtant, le sens est déjà exprimé et Vanessa peut deviner la suite de l'accusation ainsi libellée : *tu l'as voulu ! non pas moi...*<sup>195</sup>

Aldo interrompt sa phrase à cause de son courroux. La suite de son émotion se manifeste par ses gestes. Sa main et son visage renvoient synecdochiquement à ses sentiments. *Je fis de la main un geste gauche, comme pour détourner la malédiction, et soudain malgré moi mes larmes coulèrent pressées et silencieuses. Je pleurais sans honte, tournant vers Vanessa mon visage nu, toute droite dans l'angle obscur de la pièce, elle regardait silencieusement couler ces larmes*<sup>196</sup>, avoue-t-il. Ses pleurs se révèlent plus à Vanessa qu'aux autres acteurs du drame car le héros l'accuse. Tout son récit est par ailleurs une confession. En faisant un douloureux aveu de la destruction de sa patrie, il regrette son impulsivité.

*Quand le souvenir me ramène - en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite- à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens, la fascination s'exerce encore de l'étonnante, de l'enivrante **vitesse mentale** qui semblait à ce moment pour moi brûler les secondes et les minutes, et la conviction toujours singulière pour un moment m'est rendue que la grâce m'a été dispensée - ou plutôt sa caricature grimaçante- de pénétrer le secret des instants qui révèlent à eux-mêmes les grands inspirés.*<sup>197</sup>

Aldo a précipité la ruine de sa patrie car il est une âme damnée. Il déplore son acte dont il explique d'ailleurs la brusquerie. Selon le protagoniste, Orsenna tout entière a souhaité la reprise des hostilités à travers lui.

*Envers ces figures vêtues d'ombre, dont le temps plus vite que pour d'autres érode puissamment les contours et les singularités personnelles, la violence universelle du reniement nous avertit qu'il participe -bien plus que du blâme civique incolore que dispensent sa chaleur les manuels d'histoire- du caractère lancinant du remords, et qu'il ravive la plaie ouverte d'une complicité intimement ressentie ; c'est que la force qui repousse vers les marges de l'histoire, où la lumière tombe plus obliquement, ces figures hantées, est celle d'un malade assiégé de mauvais songes qui ressent, non*

---

<sup>195</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 262

<sup>196</sup> *Ibidem*

<sup>197</sup> *Idem*, p. 279



*comme une froide obligation morale, mais comme la morsure d'une fièvre qui mange son sang, le besoin de se délivrer du mal. De tels hommes n'ont peut-être été coupables que d'une docilité particulière à ce que tout un peuple, blême après coup d'avoir abandonné en eux sur le terrain l'arme du crime, refuse de s'avouer qu'il a pourtant un instant voulu à travers eux ; le recul spontané qui les isole dénonce moins leur infamie personnelle que la source multiforme de l'énergie qui les a transmués un instant en projectiles.*<sup>198</sup>

Somme toute, le remords du héros va croissant. Après avoir dépassé la Ligne Rouge, il se sent confus. Cette perplexité se change en horreur lors de l'entrevue avec l'Envoyé de Rhages. Humilié et terrifié, Aldo est incapable de donner le mobile de cette croisière. En outre, il laisse exploser son remords devant Vanessa. Quoique silencieuses, ses larmes sont assez révélatrices. Elles semblent accuser la séductrice. Finalement, le narrateur-héros décide d'en faire un récit où il tente de se confesser devant la postérité.

#### II.4.2.5 La moralisation

La surprise est jugée au nom de la brusquerie et la panique est considérée comme une hallucination. Même s'il reste passif, Aldo doit inéluctablement passer outre car c'est l'heure : la transgression est à ce prix accidentelle. C'est pourquoi il regrette d'avoir cédé aux pulsions.

##### II.4.2.5.1 La surprise : l'empressement

À travers le roman de Gracq, la surprise s'accompagne toujours d'un vif désir de changement. Style de l'éveil du sujet, l'empressement est une caractéristique de l'impulsivité et partant du bouc émissaire.

Où qu'il aille, Aldo est saisi par le pourrissement de la cité. À Orsenna par exemple, il est écœuré par la vie de routine. Selon Gérard Gogez, le toponyme *Orsenna* signifie le *hors-scène*<sup>199</sup> et il ne peut jamais être atteint. Aldo parcourt tout le roman à la recherche d'un ailleurs meilleur qu'il ne découvre finalement pas. Il est impulsif. Le passé simple à valeur de soudaineté exprime cette brusquerie du bouc émissaire. Celle-ci est encore intensifiée par des sujets hallucinés.

<sup>198</sup> Gracq, J., *op. cit.*, pp. 279 -280

<sup>199</sup> Gogez, G., *Julien Gracq. Le rivage des Syrtis*, p. 39

#### II.4.2.5.2 La panique : les hallucinations

La lente disparition vers laquelle s'achemine Orsenna est excessivement annoncée par beaucoup de sujets. Hallucinés, ces derniers ont l'air d'avoir un esprit contaminé par la purulence de la cité. D'après le *Robert*, l'*hallucination* est une *perception*, une *sensation éprouvée à l'état de veille sans qu'aucune cause extérieure réelle ne la provoque*. Elle s'apparente à l'illusion, au rêve. Dans le roman de Gracq, l'hallucination, para-synonyme de l'affaïssement des valeurs, est nourrie par certains prophètes d'Apocalypse qui se répandent à Maremma. Elle se fonde sur les modalités véridictoires qui sont le *paraître* et le *non-être*. Il s'agit d'une détérioration axiologique généralisée, caractéristique de l'excès de panique.

Le *croire*, le *paraître* et le *non-être* de l'hallucination découlent du *pouvoir-être* inhérent à la panique. Les hallucinations ou excès de panique renvoient au *relâchement bizarre de la moralité*. Le narrateur rend compte :

*les statistiques de police portaient de jour en jour le témoignage d'un relâchement bizarre de la moralité, et tout particulièrement les cas d'exhibitionnisme et de la provocation à la débauche, souvent difficiles à déceler pour la police tellement ils paraissaient bénéficier de la part des témoins d'une complicité tacite, paraissaient se multiplier.*<sup>200</sup>

Puisque la peur a maintenant supplanté la raison, les sujets semblent fascinés par un vide. Leurs prédictions sont de mauvais augures. Le recours à la synecdoque (la bouche remplace la personne) est une preuve de l'assujettissement auquel ils sont en proie :

*ces bouches noires béantes tout à coup malgré elles sur leur cauchemar enfantin, laissaient je ne sais quelle impression sinistre. L'abandon, le relâchement de ces lèvres tremblantes et presque obscènes me frappait surtout- comme si les défenses dernières de la vie eussent fléchi en elles, comme si quelque **chose** eût profité insidieusement pour prendre la parole d'une débâcle profonde de l'homme.*<sup>201</sup>

Fondée sur le *paraître* et le *non-être*, l'hallucination qui hante les sujets est itérative. Ils courent tous la fatalité, même si elle éclot *accidentellement* d'Aldo.

---

<sup>200</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 154

<sup>201</sup> *Idem*, p. 155

#### II.4.2.5.3 Une transgression accidentelle

La violation des frontières est qualifiée de fatale car Aldo agit sans mobiles fixes. Il n'a pas d'intention claire et semble n'être pas conscient de ce qu'il fait. Il a été un instrument du destin. C'est pourquoi il n'est pas à mesure d'expliquer les causes de sa transgression. Au risque de rallumer une guerre, il a traversé une frontière pour *ne pas rester séparé*. Cet argument n'est pas fondé : il n'en parle même pas. Par ailleurs, sa réponse n'est pas non plus spontanée. Son sourire pendant l'interrogatoire est une preuve d'un manque de justifications. Son *vouloir* est ineffable, voire indicible ; de là l'usage des périphrases.

*J'ouvris la bouche comme pour répondre, mais la voix s'arrêta en route et je me mis à sourire distraitemment dans le noir...Ce que je voulais n'avait de nom dans aucune langue. Etre plus prêt ? Ne pas rester séparé. Me consumer à cette lumière. Toucher.*

*— Rien, lui dis-je. Une simple reconnaissance.*<sup>202</sup>

Après avoir tenté de définir ce qu'il veut par ces périphrases, Aldo se trouve obligé de répondre par le mot *rien*, qui confère à son discours sa valeur ironique. L'étendue des périphrases ne saurait être réduite à cette négation sans traduire l'échec même du héros.

Au cours de cette navigation dite *errante*, Aldo est accompagné par Fabrizio. Il rappelle à Daniello qu'il a obéi à la voix du destin. Même s'il se serait absenté le jour de l'assaut, la transgression aurait eu lieu : *je n'étais pas seul sur le **Redoutable** ... Au point où on en est venu ici, vous le savez comme moi, la chose serait arrivée de toute manière. Vous vous en prenez à moi d'une fatalité*<sup>203</sup>, rassure-t-il.

Plus tôt, Vanessa déclare à Aldo qu'il n'est pas allé *là-bas*, mais que c'est *quelqu'un* qui s'y est rendu. L'indéfini qui remplace le défini attribue à l'action sa valeur de fatalité. Vanessa en est persuadée : *quelqu'un est allé là-bas... ni toi, ni moi... il n'y avait pas d'autre issue, c'était l'heure, il fallait...*<sup>204</sup> En d'autres termes, Vanessa encourage Aldo à être fier de son action parce que *tout le monde a été complice dans cette affaire, même quand il a pensé faire le contraire.*<sup>205</sup> Par opposition à Vanessa qui se réjouit de ce réveil de la cité, le héros le regrette.

---

<sup>202</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 308

<sup>203</sup> *Idem*, p. 300

<sup>204</sup> *Idem*, p.295

<sup>205</sup> *Idem*, p. 336

#### II.4.2.5.4 Le remords d'Aldo : discret et manifeste

L'émotion d'Aldo est tantôt discrète, tantôt manifeste. À l'égard de ses amis, il exprime son désarroi. En revanche, il n'est pas prêt à avouer sa faute devant ses supérieurs et ses ennemis. Auprès de l'Envoyé de la chancellerie de Rhages, il se garde d'afficher son émotion bien que certains gestes le trahissent. De même, quand il s'adresse à Marino, il reste serein. Enfin, son discours est un plaidoyer dans lequel il reconnaît qu'il a été un bouc émissaire.

Le pathétique du roman tient au destin ancré dans l'être même d'Aldo et à son impulsivité. La segmentation des phases prouve l'évolution ascendante de la crise. Aldo se confesse pour avoir été un bouc émissaire. Cette voix qui se repent use des deux formes d'ironie et aussi du lyrisme. Si le destin est individuel chez Gracq, il est collectif chez Vian.

## II.5 *L'Écume des jours*, la souveraineté de la mort

De par son titre, le roman de Vian évoque la fugacité du temps. Les jours qui s'en vont précocement à cause de la souveraineté de la mort ne laissent que de traces amères. Mieux encore, cette puissance de la fatalité exprime la fin des temps. Afin de pouvoir comprendre l'état d'âme des sujets face aux changements des *choses*, il importe d'analyser les formants syntagmatiques de cette configuration passionnelle.

### II.5.1 Rôles thématiques et actantiels

#### II.5.1.1 Les modalités du *devoir* et du *pouvoir-être*

La souffrance et la mort naturelle que côtoient certains sujets sont dues à la souveraineté de la mort. Bien que celle-ci soit naturelle, la souffrance ne l'est point du tout. Le nénuphar, une plante aquatique qui pousse au poumon d'un être humain est un fait relevant de l'insolite. À ce titre, le choix du prénom de Chloé est justifié. Il signifie *l'herbe naissante*.

Cependant, si la maladie de Chloé n'est pas ordinaire, sa mort est naturelle contrairement aux autres sujets du roman. Alise tue le libraire et philosophe Jean-sol Partre (métathèse de Sartre) dans l'intention de sauver l'amour qu'elle éprouve pour son admirateur, Chick. De même, celui-ci se laisse tuer par la police dans le but de garder ses livres. Par ironie du sort, enfin, Alise l'incendiaire des librairies est brûlée par le feu qu'elle a allumé. Elle a impulsivement obéi à sa colère. Les vivants constituent un frein à l'épanouissement de leur

bonheur. Si la vie est mortelle, la mort est à son tour contagieuse. Son indépendance s'explique aussi par la fuite du temps.

### II.5.1.2 La fuite du temps

Comme le *devoir-être* ôte tout espoir du lendemain, le temps se rétrécit sans cesse. La mort qui s'impose à tout ce qui vit, semble arrêter le temps. Quant à l'aspect, il devient terminatif même s'il peut apparaître inchoatif et itératif. Le style sémiotique est suspensif. La souveraineté de la mort est un état dysphorique. En cela, elle s'oppose à la douceur de la vie. Loin d'être bienveillante et reposante, la nature est fondamentalement meurtrière.

Si le présent est infernal, l'*à-venir* est encore pire. La souffrance et l'impulsivité des sujets témoignent de leur passion. Aussi tentent-ils de suspendre le cours de leur vie. Attestée par la contagion du mal, cette souveraineté de la mort est encore tragique si nous tenons compte de son évolution.

## II.5.2 Segmentation des phases

Le sentiment tragique qui engloutit les différents sujets du roman se saisit sous forme évolutive. La toux de Chloé est la première phase de ce déchirement dramatique. Cette surprise se transforme en panique après le diagnostic. Le nénuphar dont souffre l'héroïne affole les sujets et cet abattement se concrétise avec la contagion de la mort. Partant, l'émotion est vive.

### II.5.2.1 La surprise

Le jour de son mariage, Chloé tousse au sortir de la messe. Cette toux marque la fin d'une période faite de bonheur et le début d'une autre, tissée de grands malheurs. Non entièrement dysphorique, cette scène n'est pas de bon augure. Voici comment la mariée s'en va toute seule avant la véritable fin de la cérémonie :

*il restait encore une douzaine de personnes. C'étaient les amis personnels de Colin et de Chloé qui devaient venir à la réception de l'après-midi. Ils sortirent tous de l'église en jetant un dernier regard aux fleurs de l'autel et sentirent l'air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron. Chloé se mit à tousser et descendit les marches très vite pour entrer dans la voiture chaude. Elle se pelotonna sur les coussins et attendit Colin.<sup>206</sup>*

<sup>206</sup> Vian, B., *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947, p. 62

L'union de Chloé et Colin n'est pas agréable. En plus de cette toux, le voyage de noces indispose les jeunes époux. La route est mauvaise et le paysage triste.

*La grande voiture blanche se frayait précautionneusement un chemin dans les arrières de la route. Colin et Chloé, assis derrière, regardaient le paysage avec un certain malaise. Le ciel était bas, des oiseaux rouges volaient au ras des fils télégraphiques en montant et descendant comme eux et leurs cris aigres se reflétaient sur l'eau plombée des flaques<sup>207</sup>.*

Les sujets du roman vivent heureux jusqu'au jour du mariage de Colin et Chloé. La toux les surprend d'abord, pour les affoler bientôt. Contre ce bonheur qui se dissipe peu à peu, ils se pourvoient en modalités du *vouloir* et du *savoir*. Après avoir appris que Chloé souffre d'un nénéphar au poumon droit, ils sont pris d'abattement. Les dispositions qu'ils prennent pour échapper au malheur restent inutiles et contribuent à leur faire peur.

## II.5.2.2 La panique

### II.5.2.2.1 Le nénéphar : le *savoir*

Chloé souffre d'un mal hors du commun. Le docteur Mangemanche qui l'ausculte avoue qu'*elle a quelque chose au poumon droit.*<sup>208</sup> Le doute du médecin exprimé par le pronom indéfini, *quelque chose*, décontenance le couple. Habités à vivre heureux, les deux jeunes gens ne cessent de pleurer. Plus tard, les examens révèlent qu'un nénéphar a poussé au poumon droit. Cette maladie peu commune les inquiète :

*- ce nénéphar, dit Colin. Où a-t-elle pu attraper ça ?*

*- Elle a un nénéphar ? demanda Nicolas incrédule.*

*- Dans le poumon droit, dit Colin. Le professeur croyait au début que c'était seulement quelque chose d'animal. Mais c'est ça. On l'a vu sur l'écran. Il est déjà assez grand, mais, enfin, on doit pouvoir en venir à bout.*

*- Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est, sanglota Chloé, ça fait tellement mal quand il bouge<sup>209</sup>.*

À ce nénéphar inquiétant s'ajoute l'amoindrissement du monde de Colin. Ce rétrécissement découle du *devoir-être* puisqu'il échappe à l'entendement humain.

<sup>207</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 65

<sup>208</sup> *Idem*, p. 91

<sup>209</sup> *Idem*, p. 108

#### II.5.2.2.2 Le rétrécissement du monde de Colin : le *devoir-être* et le *non-savoir*

Alise, l'ami du couple, remarque que la lumière a faibli dans l'appartement et que celui-ci rétrécit. De même, Chick s'inquiète du changement constaté chez son ami. La panique est due à ce *non-savoir* qui semble émaner du *devoir-être*.

Aux questions de Chick, Colin ne peut trouver de réponse. Ici, le *devoir-être* régit toutes les autres modalités, entre autres, le *pouvoir-faire*, le *savoir* et le *vouloir-faire*. C'est pourquoi toutes les entreprises des sujets sont négativement décrites : *ne plus mettre, ne rien faire, ne pas comprendre, ne pas savoir, ne plus pouvoir, ne pas croire* :

- *Tu vois, dit Colin, on ne met plus de nappe.*
- *Ça ne fait rien, dit Chick. Pourtant, je ne comprends pas pourquoi le bois est gras comme ça...*
- *Je ne sais pas, dit Colin distraitement. Je crois qu'on ne peut plus le nettoyer. Ça revient tout le temps de l'intérieur.*
- *Et est-ce que le tapis n'était pas en laine, avant, demanda Chick. Celui-là a l'air en coton...*
- *C'est le même, dit Colin. Non, je ne crois pas qu'il soit différent.*
- *C'est drôle, dit Chick, on a l'impression que le monde s'étrique autour de soi.<sup>210</sup>*

Ce rétrécissement du monde est encore aggravé par le manque de moyens nécessaires pour faire face à la propagation du malheur. Si cela n'est pas prouvé, c'est du moins ce que pense Colin. Le changement qui se manifeste partout relève du *devoir-être*. Colin le compare à la lèpre. Il est affolé par cette contagion anormale de la maladie. Le nénuphar ne saurait s'implanter dans le poumon d'un être humain, et encore moins, il n'influerait pas sur l'état de l'appartement. Afin de pouvoir remédier à cette contagion du malheur, les sujets décident de travailler.

---

<sup>210</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 116

### II.5.2.2.3 Le travail terrifiant

Tel qu'il est conçu par Vian, le travail avilit l'être humain. Celui-ci l'accomplit, non pas qu'il le veuille, mais parce qu'il se voit menacé par une misère sans nom. Dans ces conditions, l'activité qu'il est amené à effectuer est horrible.

#### II.5.2.2.3.1 Le surnaturel de l'enseigne du professeur Mangemanche

L'enseigne du médecin de Chloé est comique bien qu'elle représente la destruction. Après l'avoir observée, la patiente déclare qu'elle *rappelle une boucherie modèle*. Le narrateur use des propos ironiques pour décrire ce pittoresque à la fois effrayant et comique : *l'enseigne du professeur Mangemanche représentait une immense mâchoire en train d'engloutir une pelle de terrassier dont seul le fer dépassait.[...] Il y avait, le long des murs, des photographies en couleurs des cures miraculeuses du professeur, éclairées par des lumières, qui, pour l'instant, ne fonctionnaient pas*<sup>211</sup>, rapporte-t-il.

L'enseigne du professeur évoque le surnaturel. L'exploit de la mâchoire renvoie sans doute au travail ardu du médecin et peut-être à son amour pour le beau, le décor et la publicité. L'étonnant travail de Mangemanche est également évoqué par *les photographies en couleurs des cures miraculeuses*. L'on comprend ainsi qu'il soigne miraculeusement les maux. Certes, si les lumières qui éclairent l'image de ses exploits ne fonctionnent pas, elles font allusion à une éventuelle incapacité du médecin.

Par ailleurs, si nous nous intéressons au décryptage de ce nom propre, Mangemanche dérive du verbe *mange* et du nom *manche*, ce qui peut renvoyer à quiconque détruit la ou le manche. De par son appellation, le docteur soigne les maladies en enlevant les parties charnues ou de trop. Peut-être soignera-t-il le nénuphar dont souffre Chloé. Plus que cet inquiétant talent du médecin, Colin est effrayé par son étrange travail.

---

<sup>211</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 104



### II.5.2.2.3.2 L'étrange travail de Colin

Comme la fin de son argent est proche, Colin cherche du travail. Grâce à sa chaleur, il doit couvrir des canons de fusils plantés sur une terre stérile. Cette tâche est étrange et assommante. Il devra couvrir les canons de fusil à l'aide de sa poitrine. Il s'expose à une mort évidente : *pour que les canons de fusil poussent régulièrement, et sans distorsion, on a constaté, depuis longtemps qu'il faut de la chaleur humaine. Vous pratiquez douze petits trous dans la terre (...), répartis au milieu du cœur et du foie, et vous vous étendez sur la terre après la laine stérile qui est là, et vous vous arrangez pour dégager une chaleur parfaitement régulière*<sup>212</sup>, lui recommande son employeur.

En plus de ce métier fatigant, Colin exerce celui d'annonceur public de malheurs. Si le premier l'assomme physiquement, le second le déshonore. *Quand les gens voyaient sa casquette noire, ils savaient et le maltraitaient. La porte s'ouvrit. Il prévint et partit*<sup>213</sup>, ainsi se résume cette nouvelle tâche. Ce travail de Colin est autant effrayant que l'est celui de son ami Chick.

### II.5.2.2.3.3 La machine, une dévoreuse d'hommes à l'usine de Chick.

Dans l'usine où Chick est employé, les machines s'arrêtent de tourner au moment où leurs servants meurent. Plus que la mort des hommes, l'arrêt des machines le déstabilise. Les cadavres sont décrits froidement :

*il abandonna le tableau et se précipita vers les machines. Elles s'arrêtaient lentement. Les hommes qui y étaient affectés gisaient à terre. Leur jambe droite repliée formait un angle bizarre, à cause de l'anneau de fer et leurs quatre mains droites étaient sectionnées au poignet. Le sang brûlait au contact du métal de la chaîne et répandait dans l'air une odeur horrible de bête vivante carbonisée*<sup>214</sup>.

Déjà détruits par les machines, les corps continuent à être démolis, les jambes par les machines, le sang par le métal. À l'instar de Colin, Chick abandonne cet horrible travail pour se laisser engoutir par la misère et partant par la mort.

---

<sup>212</sup> Vian, B., *op. cit.*, p.143

<sup>213</sup> *Idem*, p. 165

<sup>214</sup> *Idem*, p.134

#### II.5.2.2.4 La contagion de la mort

À travers le récit de Vian, la mort se communique et la vie est porteuse de germes létaux. La dimension mortifère de la vie se justifie par le fait que l'être humain, le végétal, le minéral, les objets et les animaux tendent à engloutir les vivants.

Chloé souffre d'un nénuphar dont elle mourra. En outre, en tentant de sauver sa bien-aimée, Colin se blesse la main. Si les pétales d'acier sont mortels, la neige n'est pas non plus saine. De même, l'espace qui s'étrique, a failli engloutir le génie du lieu à la mort de Chloé. Derrière lui, l'appartement achève sa métamorphose.

*La souris grise à moustaches noires fit un dernier effort et réussit à passer. Derrière elle, d'un coup, le plafond rejoignit le plancher et de longs vermicules de matière inerte jaillirent en se tordant lentement par interstices de la suture. Elle déboula en toute hâte à travers le couloir obscur de l'entrée dont les murs se rapprochaient l'un à l'autre en flageolant, et parvint à filer sous la porte.<sup>215</sup>*

Après avoir échappé de justesse à l'effondrement du plafond, le génie du lieu succombe au coup de dents du chat. Comme la vie regorge de germes mortels, la mort est contagieuse. Par conséquent, les sujets s'en émeuvent constamment.

#### II.5.2.2.5 L'émotion : les larmes et le sang-froid

À cette vie mortelle, les sujets opposent les larmes. Comme Chloé est malade, le couple est à tout moment en larmes : *Chloé pleurait toujours dans la fourrure blanche et Colin avait l'air d'un homme mort<sup>216</sup>*, nous apprend le narrateur. Quand le nénuphar se met à bouger, la victime ne peut s'empêcher de sangloter et son époux en souffre moralement.

Vers la séquence finale du récit, nous avons des trois couples naguère au complet, trois individus bien portants. Chick est tué par les policiers, Alise est brûlée par le feu qu'elle a allumé et la santé de Chloé se dégrade au jour le jour. C'est pourquoi Nicolas pleure. *Il y avait Nicolas, Colin, Isis et Chloé. Nicolas se mit à pleurer car Chick et Alise ne viendraient jamais plus et Chloé allait si mal.<sup>217</sup>* Les six jeunes gens sont frappés par le malheur au moment où ils ne s'y attendaient pas.

---

<sup>215</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 172

<sup>216</sup> *Idem*, p. 107

<sup>217</sup> *Idem*, p. 165

## II.5.2.2.6 La moralisation

### II.5.2.2.6.1 La surprise : manque de maturité

Les sujets tardent à prendre les dispositions nécessaires pour lutter contre le mal. Bien qu'ils soient adultes, ils se comportent comme des adolescents. Par exemple, Chloé ose jouer avec de la neige alors qu'elle ne cesse de tousser au froid.

*-Regarde comme elle est jolie, dit-elle à Colin. Sous la neige, il y avait des primevères, des bleuets et des coquelicots.*

*-Oui, dit Colin. Mais tu as tort de toucher ça. Tu vas avoir froid.*

*-Oh ! non, dit Chloé, et elle se mit à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire.<sup>218</sup>*

Après avoir touché la neige, Chloé sent que sa poitrine en est pleine. À cause de son manque de maturité, elle s'est plu à jouer avec son anti-sujet et ce défaut vaut pour tous ses amis. Colin, son époux est présenté comme un grand bébé de vingt-deux ans. Par ailleurs, en tant que diminutif de *Nicolas*, son nom désigne un jeune enfant. Ce manque d'esprit critique prédispose tous les sujets à la panique.

### II.5.2.2.6.2 La panique : *le-trop-tard*

À cause de leur ignorance et de leur orgueil, les sujets s'affolent. S'ils avaient été clairvoyants, ils n'auraient pas accepté n'importe quel travail pour sauver Chloé. L'excès de vanité (être riche pour ne pas travailler) les prédispose à la misère et à la souffrance. Colin a beau se racheter vers la séquence finale du récit, il ne peut rien sauver. Le narrateur l'avoue :

*l'administration donnait beaucoup d'argent à Colin, mais c'était trop tard. Il devait, maintenant, monter chez des gens, tous les jours. On lui remettait une liste et il annonçait les malheurs un jour avant qu'ils n'arrivent.<sup>219</sup>*

Colin constate qu'il a été vaniteux. Il est incapable de sauver son épouse à cause de son orgueil. Il se croyait assez riche pour ne pas travailler. Par ailleurs, tous ses amis n'aiment pas le travail. Partant, ils meurent à cause du manque de moyens. Les disparitions de l'écrivain

<sup>218</sup> Vian, B., *op. cit.*, pp. 70-71

<sup>219</sup> *Idem*, p. 165

Partre, d'Alise, de Chick et de Chloé sont liées à la misère. La mort de la souris grise à moustaches noires et la future noyade de Colin en sont des conséquences indirectes.

#### II.5.2.2.6.3 La contagion de la mort : l'absurde.

La légèreté qui pervertit les sujets rend la mort contagieuse. Excepté Nicolas et Isis, tous les autres passionnés succombent à cette transmission du trépas. Les sujets ne parviennent pas à trouver une explication rationnelle des phénomènes. Tout paraît absurde et émouvant.

#### II.5.2.2.6.4 Le remords : la brusquerie et la compassion.

Même si elle ne constitue pas la fin de ce cycle infernal, la mort de Chloé est la dernière des acteurs humains du roman. Tandis que Chloé est la seule qui succombe à sa maladie, les autres sujets meurent de passion. Autant dire que le remords conduit au suicide. Puisqu'ils ont peur de l'*à-venir*, ils pressent le pas pour y échapper.

Le sentiment tragique, à travers le roman de Vian, s'articule autour de la souveraineté de la mort. La vie renferme une dimension mortifère et la mort n'est pas non plus bénigne, elle est transmissible. La modalité régissante est alors le *devoir-être* de la fatalité. Ne disposant d'aucune compétence pour résister à cette avancée triomphale du destin, les sujets assistent désespérément à leur déchéance. Il va sans dire que le style sémiotique est de type suspensif. Les uns attendent la mort, les autres la précipitent. À l'instar du tragique ancien, *L'Écume des jours* est une peinture de la fatalité et du dérèglement des sujets.

Si la tragédie est un genre antique qui nous présente des humains séquestrés par des dieux, elle réapparaît dans quelques romans de l'après-guerre, non pas en tant que genre, mais en tant que passion. Certains sujets ne sont plus condamnés par des dieux vengeurs (excepté *Le Moulin de Pologne*), mais par un malheur dont ils ont inconsciemment tissé les mailles : *Le rivage des Syrtes*. D'autres sont victimes d'un mal biologique qu'ils tardent à soigner : *La peste*, *Le hussard sur le toit* et *L'Écume des jours*. *Le Moulin de Pologne* et *Le rivage des Syrtes* se rapprochent le plus de la conception antique du genre de par les figures du destin et du bouc émissaire qu'ils peignent. Le reste des récits en retient l'absence d'explication de certains faits, les présages, la proximité du sang, la séquestration du héros, ... Notre objectif

qui était de *relever les variantes du tragique à travers les cinq récits* a été validé. Tous ces textes sont des tableaux de la pitoyable condition humaine. Certes, les différents énonciateurs essaient de banaliser le mal et d'encourager l'être humain. Contrairement au lyrisme ancien, les modernes recourent à l'ironie et à l'humour.

Parmi les caractéristiques de la tragédie, notre examen n'a concerné que la passion. Celle-ci découle de la fatalité des faits et de la sensibilité de l'être humain. En plus de cette variable, d'autres indices permettent d'identifier le sentiment. Ce sont notamment l'acteur séquestré et l'espace et le temps de la mort. Après avoir établi les variantes de ce tragique à travers le corpus, nous nous proposons maintenant d'en étudier les figures.

### III. LA DIMENSION FIGURATIVE ET SENSORIELE DU TRAGIQUE

Si en grande partie la crise tragique se manifeste par le sentiment, elle se rapproche encore de son origine antique compte tenu de la dimension figurative et sensorielle. Les écrivains de l'après-guerre ont recréé des mythes dont la réécriture varie d'un récit à l'autre. C'est pourquoi pour saisir la part tragique que renferment ces textes, il importe de recourir à la figurativité.

Même si sa définition n'est pas homogène, l'examen de la figurativité n'est pas non plus neuf en littérature. Certes, il est possible d'en dégager les grandes articulations. Il y a d'une part des définitions structurales, comme celles du *Dictionnaire raisonné* de Greimas et Courtés (1993), celle de Courtés (1995) et celle suggérée par Bertrand (2000). Ces différents auteurs qualifient de *figuratif*, tout système de représentation ayant un correspondant au plan du signifiant du monde naturel perceptible par l'un des cinq sens. La définition de la figurativité proposée par Bertrand se résume en ces termes : *tout contenu d'un système de représentation, verbal, visuel, auditif ou mixte, qui se trouve corrélé à une figure signifiante du monde perçu lors de sa prise en charge par le discours. Les formes d'adéquation, labiles et culturellement façonnées par l'usage, entre ces deux sémiotiques- celle du monde naturel et celle des manifestations discursives des langages naturels -, font l'objet de la sémiotique figurative.*<sup>220</sup>

Cette définition qui intègre à la fois les notions de *structuralisme* et de *perception*, peut être enrichie par celle de Greimas (1987). L'outre-sens se rapproche de la figurativité car celle-ci se superpose au sens premier en lui offrant une ouverture d'horizon, une signification plurielle. Voici comment le sémioticien explique le concept : *la figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible.*<sup>221</sup>

Nous allons étudier la figurativité de ce tragique. Si ces auteurs ont décrit la même passion, tous n'ont pas recréé les mêmes mythes. Nous procéderons par une analyse sémiotique

<sup>220</sup> Bertrand, D., *op. cit.*, p. 99

<sup>221</sup> Greimas, A.-J., *De l'imperfection*, P. Fanlac, 1987, p. 78

et sociocritique. L'examen de certains paradigmes et motifs nous permettra d'évaluer et de justifier l'inspiration antique. Nous posons comme hypothèse que, *à quelques différences près, le décor figuratif moderne est analogue à l'ancien*. Ce qui en grande partie distingue les deux genres, c'est que l'histoire moderne tente de se substituer au destin antique.

### III.1 Un dispositif figuratif effrayant

La tragédie met en évidence des personnages illustres, victimes des dieux et un décor structurant un univers carcéral. Loin de présenter des héros célèbres, le tragique moderne décrit des victimes, des malades et des mourants. Toutefois, le dispositif spatio-temporel reste tributaire du genre. La souillure du corps, le paysage de la mort et l'attente sont autant de menaces qu'encourent les sujets.

#### III.1.1 La morbidité du corps

Si en grande partie la passion tragique naît de la *collusion* de l'impossible bonheur et de l'invincible destin, elle reste liée à la *morbidité du corps* dans les récits de l'après-guerre. Il existe ainsi deux catégories d'acteurs. Il y a d'une part, des sujets assommés par la maladie : ce sont des *personnages ordinaires*. D'autre part, nous avons des *personnages hors du commun*, illustres et dont le corps est souvent difforme.

##### III.1.1.1 Des personnages ordinaires

###### III.1.1.1.1 Les corps souffrants : douleur physique

Comme l'effusion du sang est une des grandes caractéristiques de l'action tragique, nous nous proposons d'étudier les personnages ordinaires sous l'éclairage de la souffrance du corps. Condamné par une maladie d'ordre biologique, le corps est l'espace d'une lutte : il ne saigne pas seulement, il se dilate, entre en transes, se décompose,... En plus de ces corps physiquement souillés par la maladie, il y a les bien-portants. Ceux-ci sont tragiques si nous tenons compte de leur compassion. *La peste*, *Le hussard sur le toit* et *L'Écume des jours* offrent des exemples pertinents d'un tragique moderne. L'agonie des malades qui se résume en *motions intimes, palpitations, pulsions, respiration difficile, toux*, etc., est suivie plus tard par la mort. Nous avons trois types de souffrance, les motions intimes qui sont décrites dans *La peste*, la danse macabre avec *Le hussard sur le toit* et l'effusion du sang à travers *L'Écume des jours*. L'assassinat de Partre, l'agonie de Chick et les corps sectionnés de l'usine, sans oublier les meurtres quotidiens, ont déjà fait l'objet d'examen. Nous allons analyser les deux autres récits.

III.1.1.1.1.1 Les motions intimes : *La peste*

*La peste* et *Le hussard sur le toit* nous présentent des sujets victimes d'un mal biologique. Ils sont décimés par une maladie d'envergure pandémique. En tentant de soigner la peste, le médecin ouvre les bubons, tandis que pour guérir les cholériques, les sauveteurs pratiquent des saignées sur des corps en transes. Ces récits entretiennent avec la tragédie ce rapport de la proximité du sang.

Les pestiférés se plient, gémissent, se recroquevillent, se tortillent, crient, etc. Voici par exemple une longue agonie d'un enfant malade de la peste. En termes de Fontanille (2004), nous dirions que la chair *est à la fois la source des sensations, la cible affectée, mais aussi le contrôle qui assure leur contention.*<sup>222</sup> La faiblesse de l'enfant et la puissance du mal qui le ronge traduisent toutes deux la condition tragique à laquelle est soumis l'être humain. La distanciation ironique est exprimée par l'inégalité des forces en présence : l'enfant est un *crucifié grotesque*, d'où son agonie est considérée comme un scandale. Bien que le narrateur l'évoque sur un ton sec excluant tout excès de pathétique, l'émotion se laisse sentir à cette suggestion des gestes du petit malade.

*Justement l'enfant comme mordu à l'estomac, se pliait de nouveau, avec un gémissement grêle. Il resta creusé ainsi pendant de longues secondes, secoué de frissons et de tremblements convulsifs, comme si sa grêle carcasse pliait sous le vent furieux de la peste et craquait sous les souffles répétés de la fièvre [...]. Quand le flot brûlant l'atteignit à nouveau pour la troisième fois et le souleva un peu, l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé, et, au bout de la crise, épuisé, crispant les jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures, l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque.*<sup>223</sup>

Les verbes d'action, à majorité pronominaux, impliquent une action réflexive. Brûlé par un mal surhumain, l'enfant essaie de lutter contre la maladie en tentant de changer de position. Il se plie, se recroqueville et gémit sans cesse. De même, les participes passés renvoient à un

<sup>222</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, pp.100-1001

<sup>223</sup> Camus, A., *op. cit.*, p.195



état résultant d'une certaine transformation. C'est dire que le fléau dispose d'une grande force pour battre et partant pour tuer. Le corps propre fait écho à cette souffrance en variant les mouvements. Autant l'agonie des pestiférés terrifie l'équipe des sauveteurs, autant la posture des cadavres effraie Angelo. Le narrateur du *Hussard sur le toit* en fait une description grotesque.

### III.1.1.1.1.2 La danse macabre des corps : *Le hussard sur le toit*

À travers *Le hussard sur le toit*, le corps est perçu dans sa réalité mouvante et ses altérations déshumanisent l'individu. Au cours de ses pérégrinations, Angelo vomit toujours à cause des scènes auxquelles il assiste. Outre qu'ils n'ont pas droit au respect, les cadavres sont décimés par les animaux. Le narrateur essaie d'adoucir le pathétique en rendant comiques ces tableaux tragiques. C'est pourquoi nous lui empruntons le titre de *danse macabre*.

Certains cholériques sont abandonnés au moment de leur agonie car leurs proches craignent les quarantaines, d'autres meurent sans assistance aucune d'autant plus que les leurs sont déjà morts. Ces trépassés non assistés sont partout éparpillés. Ils se trouvent derrière les tables, sous les casseroles, sous les matelas, enveloppés dans des rideaux, accroupis derrière des chaises dans des coins et sont même comparés à des chiens prêts à mordre. À part ces visages déformés par des grimaces affreuses, les cadavres présentent une image effrayante. Ils ont tout perdu de leur humanité. En traînant dans d'incroyables immondices, le corps humain peut être comparé à un objet car il ne se trouve pas à sa place. La peinture réaliste à laquelle recourt le narrateur confère à la description une tournure ironique :

*c'étaient trois cadavres dans lesquels le chien et les oiseaux avaient fait beaucoup de dégâts. Notamment dans un enfant de quelques mois écrasé sur la table comme un gros fromage blanc. Les deux autres, vraisemblablement celui d'une vieille femme et celui d'un homme assez jeune, étaient ridicules avec leurs têtes de pitres fardées de bleu, leurs membres désarticulés, leurs ventres bouillonnants de boyaux et de vêtements hachés et pétris. Ils étaient aplatis par terre au milieu d'un grand désordre de casseroles tombées de la batterie de cuisine, de chaises renversées et de cendres éparpillées.*<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 50-51

La destruction et la décomposition des cadavres témoignent du manque d'assistance. Pour diluer le pathétique, le narrateur ne cesse de les comparer aux objets ou aux produits comestibles. La comparaison hétéroclite rend la description grotesque en enlevant toute peinture passionnelle. Par ailleurs, les agonisants qui grimacent de douleur, affichent une posture ridicule. La *grimace* est, selon le *Robert*, *une contorsion du visage, faite inconsciemment ou volontairement*. Dans le roman qui fait l'objet de la présente étude, les cholériques grimacent involontairement. C'est dire qu'ils sont soumis à des mouvements opposés. La chair subit une déformation externe, mais elle est à la fois la source et la cible des sensations. Suite aux *motions intimes*, le corps se meut. Voici comment le narrateur décrit ce profil décimé par la souffrance :

*son faciès était éminemment cholérique. C'était un tableau vivant qui exprimait la mort et ses méandres. L'attaque avait été si rapide qu'il y subsista pendant un instant encore les marques d'une stupeur étonnée, très enfantine mais comme la mort dut lui imposer tout de suite des jeux si effarants que ses joues se décharnèrent à vue d'œil, ses lèvres se retroussèrent sur ses dents pour un rire infini ; enfin il poussa un cri qui fit fuir tout le monde.*<sup>225</sup>

Les propriétés de cette transformation sont la rapidité de l'action exprimée par le passé simple. Le mouvement qu'effectue le corps propre décrit une trajectoire peu habituelle. L'état du mourant est effrayant, tandis que son rire paraît éternel. Une fois souillé par le choléra, l'être humain affiche un visage *autre*.

Les corps des cadavres sont encore effrayants quand ils se mettent à bouger : ils confèrent au récit son caractère merveilleux. La réanimation d'un homme au moment où la nonne et Angelo jettent des seaux d'eau sur des cadavres, évoque le surnaturel. Grâce à cette assistance, il retrouve la vie. C'est dire qu'il avait manqué des soins de la part des siens. Selon le hussard, la nonne en est déconcertée.

*Elle fut très embarrassée une nuit où, après avoir jeté des seaux d'eau sur un cadavre, celui-ci ouvrit les yeux, puis se dressa sur son séant et demanda pourquoi on le traitait ainsi. C'était un homme encore dans la force de l'âge. Il avait eu une syncope cholérique qu'on avait pris pour la mort. Ses parents l'avaient mis à la rue. L'eau froide l'avait fait venir à lui. Il demandait pourquoi il était nu, pourquoi il était là.*<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 183

<sup>226</sup> *Idem*, p. 207

Le soi-disant mort rouvre les yeux, s'assied et pose des questions. La sensori-motricité retrouvée le réanime. Si Camus suggère l'émotion sans toutefois la décrire, Giono semble s'éloigner davantage de toute tournure lyrique car ses propos révèlent une ironie sarcastique. Non moins humoristique est la description à laquelle recourt Vian. Les mourants restent accrochés à leur travail jusqu'à l'arrêt du pouls.

Le tragique découle du corps source et cible des douleurs. Cette passion est aussi ressentie par le corps qui côtoie les mourants. Il s'établit un rapport, du point de vue affectif, entre le corps souillé et celui bien portant. En voyant l'*autre* souffrir, le *bien-portant* est épris de compassion : il intériorise cette douleur. C'est la *contagion passionnelle* au sens de Landowski (2004).

#### III.1.1.1.2 Les compatissants : contagion passionnelle

À côté des victimes, il y a des gens normaux dont le tragique provient de la coprésence. En assistant impuissamment aux atroces agonies des victimes, les corps bien-portants se retrouvent soumis aux gestes des mourants. Les motions intimes et la vision régissent les autres ordres sensoriels qui, à leur tour, s'entremêlent.

En voyant les malades souffrir, le docteur Rieux, incapable d'alléger leurs douleurs, s'emploie à toucher leurs corps. Sur le plan thymique, le médecin est attiré par cette souffrance. En s'adjoignant aux corps des malades, il veut sentir leurs peines et peut-être les aider à les supporter. De ce toucher, naissent les *motions intimes* puisque Rieux se réjouit de se confondre (même si la communion est soudaine) avec les moribonds. À l'attraction succède la répulsion, car la peste confronte l'homme à ses limites. Le narrateur décrit ainsi les vaines tentatives du médecin :

*Rieux qui, de temps en temps, lui prenait le pouls, sans nécessité d'ailleurs et plutôt pour sortir de l'immobilité impuissante où il était, sentait, en fermant les yeux, cette agitation se mêler au tumulte de son propre sang. Il se confondait alors avec l'enfant supplicié et tentait de le soutenir de toute sa force encore intacte. Mais une minute réunies, les pulsations de leurs deux cœurs se désaccordaient, l'enfant lui échappait, et son effort sombrait dans le vide. Il lâchait alors le mince poignet et retournait à sa place.*<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 196

Le corps de l'enfant agonisant, senti comme *propre* devient *autre*. Grâce au contact entre les deux corps, l'enveloppe commune se déchire et le *toucher* se suspend. Cette suspension du contact reflète la séparation du vivant et du mourant. Le médecin a beau soigner et palper le moribond, il se sent obligé de s'en éloigner.

De même, seul le régime de la contagion passionnelle explique les chutes mystérieuses de Marino et d'Aldo au moment où Orsenna se prépare à affronter le Farghestan. Après un bref aveu que Marino fait à Aldo (*pourtant, je t'aimais bien, Aldo*), les deux sujets concluent qu'ils ne pouvaient pas vivre ensemble. À ces mots, ils tombent, le premier pour disparaître à jamais, et le second pour se ressaisir après. Aldo rapporte :

*Vous avez raison, dis-je. Il n'y avait pas de place pour nous deux, ici.*

*- Non, dit-il d'une voix étouffée. Il n'y avait pas de place.*

*Il y eut quelques secondes de silence. Tout à coup, j'éprouvai une impression de raideur dans la nuque, qui gagnait les épaules, comme si on y eût braqué le canon d'une arme, en même temps qu'une sensation brutale et imminente de **danger** me bloquait la poitrine. D'une détente je me jetai à terre, m'agrippant à la murette basse au bord même du vide. Quelque chose au même instant trébucha contre ma jambe avec un souffle lourd, puis bascula au-dessus de moi en raclant la margelle. Tapi contre la pierre, la tête dans les épaules, mon cœur se suspendit à un instant de silence surnaturel, puis, avec un bruit flasque, un corps gifla lourdement les eaux calmes.*<sup>228</sup>

Gracq a su camper son récit dans ce rapport mystérieux entre le sujet et l'espace. Cette osmose qui accorde au roman sa richesse littéraire est par ailleurs l'un des plus grands moyens par lesquels l'ironie se manifeste. Vanessa est comparable au jardin Selvaggi, à l'île de Vezzano qui peut paraître son anagramme, Marino sort de la brume, Maremma renvoie aux murmures, aux rumeurs, Rhages à l'orage ou au présage. Quant au Farghestan vu comme un pays de la mort, il renferme aussi l'idée du regard, du guetteur ou de l'ogre. Il y a toujours l'image du double dans les descriptions ironiques que fait le narrateur. C'est pourquoi le verbe *hanter* apparaît plusieurs fois plus que *habiter*, surtout au sujet de Marino.

C'est encore sous le mode de la contagion que Vian aborde le fantastique. L'appartement de Colin qui rétrécit durant la maladie de Chloé et le plafond et la plate-forme qui se rejoignent à sa mort, sont des phénomènes qui s'expliquent en grande partie par cette présence contagieuse.

---

<sup>228</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 297

Si le rapport des vivants chez Camus se saisit sous un angle passionnel, chez Gracq, le pathémique se dédouble du merveilleux. C'est pourquoi *Le rivage des Syrtes* offre un bel exemple d'un tragique plus ancien que *La peste*.

Somme toute, parmi les personnages ordinaires, nous avons relevé deux catégories. Certains protagonistes souffrent physiquement. Une brève analyse du corps nous a montré que ce dernier est souillé par une maladie terrible. Ces acteurs souffrant corporellement forment un tragique moderne. En revanche, d'autres personnages sont en proie à la douleur car ils assistent à la souffrance atroce de leurs condisciples. Cette contagion passionnelle les rapproche de la tragédie antique en ce qui est de l'émotion du spectateur. Celle-ci présente des personnages célèbres en proie aux grands dilemmes.

### III.1.1.2 Des personnages illustres

*Le Moulin de Pologne* et *Le rivage des Syrtes* offrent des personnages entiers, ne souffrant d'aucune maladie, sauf celle d'être poursuivis par un destin. Leur chute n'émane pas d'aucune faute commise, elle tient d'une malédiction absolue. En cela, ces œuvres s'écartent de la norme tragique. Elles s'en rapprochent cependant si nous considérons les autres critères : la célébrité et la fatalité, entre autres.

#### III.1.1.2.1 Les Coste, des Job et des Ajax

Les Coste sont poursuivis par Dieu car ce sont des gens hors du commun. Mlle Hortense l'avoue en ces termes : *je n'ai jamais vu de bonheur qu'à des gens médiocres*<sup>229</sup>. Si Coste peut être comparé à Job du point de vue de son infortune, les siens apparaissent comme des personnages tragiques, exceptionnels, comparables à quelques figures mythologiques d'Eschyle et de Sophocle.

*Puisque les gens heureux n'ont pas d'histoire*<sup>230</sup>, Pierre et Paul de M... sont ordinaires avant d'épouser les filles de Coste. Par exemple, après l'irruption des dieux dans sa vie, Pierre devient un personnage monstrueux. De même, Julie et Jean sont difformes. Ils sont comparés à l'Ajax dévastateur de Sophocle. Jean, petit fils de Paul, a un *physique de taureau*, un *front de minotaure*. Dès son enfance, il a des *crises de fureur*, des *rages effrayantes* et un courage de lion. Plus tard, quand il devient maître du Moulin, il se détruit sciemment, ce qui lui confère une indéniable grandeur tragique. Il est alors comparé à Ajax.

<sup>229</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 36

<sup>230</sup> *Idem*, p. 45

De son côté, Julie est considérée comme un personnage tragique puisqu'elle cristallise sur sa personne les horreurs dont est victime sa famille : elle devient un bouc émissaire. Dominée par des représentations tragiques, la scène du bal en prescrit le rituel. Julie est détestée par la société pendant plus de trente ans, mais elle mourra de la main de son fils.

Si Giono a préservé un poids tragique à son récit, nous constatons qu'il a su ménager des écarts par rapport à cette source antique. L'auteur, en adoptant le procédé de distanciation ironique, s'est éloigné des nobles mobiles de la tragédie. Il a notamment choisi des causes minables de certaines morts : une cerise, un hameçon, une abeille. Même si la démesure rappelle les mythes grecs, elle a des allures ridicules qui lui confèrent une dimension absurde.

À côté de ces personnages illustres et tragiques, il y a des sujets mesquins et satisfaits. Ils se réjouissent de leur conformisme et de leur banalité. Autant les voisins des Coste se comportent en adjuvants du destin, autant les compagnons d'Aldo le projettent sur sa pente. En revanche, le bouc émissaire présenté par Gracq diffère de celui proposé par Giono.

#### III.1.1.2.2 Aldo, un nouveau Perceval?

En lisant *Le rivage des Syrtes*, nous avons l'impression que l'auteur s'est inspiré du mythe du Graal. Par ailleurs, Yves Bridel et Ruth Amossy sont d'avis que le romancier se serait inspiré de *La quête du graal* (1181-1189) de Chrétien de Troyes, selon la version de Wagner, *Parzifal*. Si dans l'œuvre médiévale, le Graal symbolise un vase ou un plat, il renvoie chez Gracq, à l'autre, à l'inconnu, à l'ailleurs, c'est-à-dire, au Farghestan.

Aristocrates, Aldo et Fabrizio sont redevables aux chevaliers de la table ronde, plusieurs de leurs traits. À la manière de Perceval, Aldo ne sera jamais paisible avant qu'il n'ait percé le mystère de son aventure. Il rend la vie à son pays mourant en l'engageant dans une quête vers les limites interdites. Autant que le héros mythique, il ne recule pas devant les obstacles. De son côté, Marino ressemble à Amfortas, le roi du Graal et le prêtre de Némi. Marino et Amfortas représentent l'impuissance, la vieillesse des autorités. Le fait de garder le culte d'une guerre longtemps éteinte rapproche aussi Orsenna à Montsalvage. Il peut, comme Carlo et Daniello, incarner la sagesse et rappeler par là les ermites placés le long du chemin de Perceval. Ils conseillent et éclairent le héros.

Enfin, Vanessa ressemble aux demoiselles de la quête du Graal. Elle aide le héros en même temps qu'elle l'accuse. Elle se rapproche en grande partie de Kundry en ce sens qu'elle désire plus que quiconque, le réveil de son pays. Comme elle encore, elle espère que le Graal

manifestera sa présence. Le soutien qu'elle apporte au héros est qu'elle l'encourage à affronter le mystère. Plus que Kundry, elle est une initiatrice. Elle concrétise son attachement au héros par l'amour, une sorte de liturgie magique. Finalement, Vanessa symbolise le Graal lui-même, car sa possession donne au héros la force de *passer outre* les interdits.

Parallèlement à Julie et aux autres Coste, Aldo est un bouc émissaire. En outre, ils sont tous d'origine noble. Toutefois, le héros gracquien diffère d'eux, en ce sens qu'il n'est pas poursuivi par un méchant destin, mais par une fatalité que nous qualifierons d'*inspiratrice*.

Au cours de ce chapitre, nous avons traité de la morbidité du corps. Les personnages ordinaires souffrent d'une douleur physique et/ou morale, tandis que les sujets illustres sont poursuivis par le destin. Le tragique des sujets ordinaires est tout à fait moderne et seuls les personnages illustres entretiennent des rapports étroits avec la tragédie. Il serait trop tôt de pouvoir le confirmer car tout sujet se définit par rapport à l'espace et au temps. Angelo s'en convainc. L'espace est pour lui, l'image du choléra : *le choléra, dit-il, est pour moi un escalier que je monte ou que je descends sur la pointe des pieds pour me trouver devant une porte entrebâillée que je pousse, et il me faut enjamber une femme dont il ne reste plus que les cheveux, un cadavre en casque à mèche ; ou des linges pas beaux à voir*<sup>231</sup>.

### III.1.2 L'espace *clos* versus *ouvert*, un paysage de la mort

L'univers tragique est étymologiquement clos. Depuis l'Antiquité grecque jusque dans les représentations récentes du XX<sup>e</sup> siècle, le lieu tragique offre l'exemple d'un douloureux emprisonnement. Citant Cassirer, Pellegrino nous rappelle que l'espace mythique est un *espace inhomogène et discontinu dont la partition primaire est une distinction entre un ici et un ailleurs fondant la pensée d'un nous opposé à d'autres. Espace dans lequel la distinction entre l'emplacement et le contenu n'est pas effectuée. Espace dans lequel chaque ici, chaque là-bas, chaque ailleurs ne sont pas des emplacements dépourvus de sens ; à chaque emplacement sont attachées des valeurs particulières*<sup>232</sup>.

L'univers carcéral peint par les différents auteurs est redevable de ce modèle. Le sème de la *claustration* ne saurait être saisi sans être parallèlement analysé avec celui de l'*ouvert*. Le *clos/l'ouvert*, *l'ici/l'ailleurs*, *l'englobant/l'englobé*, *le haut/le bas*, *le proche/le lointain*, *le devant/le derrière*, *le centre/la périphérie*, etc., constituent des espaces signifiants, toujours selon une certaine focalisation. Nous dirions avec Greimas que l'espace est une *forme*

<sup>231</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 438

<sup>232</sup> Pellegrino, P., *Le Sens de l'Espace. L'Époque et le lieu*. Livre I, Paris, Anthropos, Economica, 2000, p. 98

*susceptible de s'ériger en un langage spatial permettant de parler d'autre chose que de l'espace, tout comme les langues naturelles, tout en étant des langages sonores n'ont pas pour fonction de parler des sons*<sup>233</sup>. L'espace dont il s'agit est celui de la terreur, de l'effroi et bien plus encore, c'est l'espace de la mort inévitable. Pour que tel lieu puisse avoir son sens, il faut que le phénomène de focalisation soit reconnu. Tel espace est tragique selon tel point de vue. En partant de ce monde du sens commun, les sujets élaborent un signifié culturel.

Il découle de cette conception greimassienne de l'espace que le décor spatial de la tragédie n'est pas exempt de signification. Nous allons appuyer notre hypothèse par les arguments de Barthes. Examinant le théâtre de Racine, le critique discerne trois lieux tragiques :

*il y a d'abord la chambre : reste de l'ancre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie : chambre de Néron, palais d'Assuérus, Saint des Saints où loge le Dieu juif [...]. La Chambre est contiguë au second lieu tragique, qui est l'Anti-Chambre [sic.], espace éternel de toutes les sujétions puisque c'est là qu'on attend. L'Anti-Chambre est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Événement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la chambre, lieu du silence...Entre la Chambre et l'Anti-Chambre, il y a un objet tragique qui exprime d'une façon menaçante à la fois la contiguïté et l'échange, le frôlage du chasseur et de sa proie, c'est la Porte. On y veille, on y tremble ; la franchir est une tentation et une transgression*<sup>234</sup>.

Il y a lieu de déceler les trois lieux tragiques à travers les récits de notre analyse. Le motif de la *Chambre* est celui du *clos*, du *proche*, de *l'ici*. Ils ont en commun la délimitation des dimensions qui accélèrent l'agressivité du mal. *L'Antichambre* se rapproche de la scène et ce motif n'est pas représentatif du présent corpus. Il est illustré par *Le Moulin de Pologne* (la scène du bal). C'est pourquoi nous n'en tiendrons pas compte dans la délimitation des titres. Nous le considérerons comme une sorte de transition entre *le clos* et *l'ouvert*. Enfin, le motif de la *Porte* et surtout de sa transgression s'apparente à celui de *l'ailleurs*, de *l'ouvert*. Les espaces

---

<sup>233</sup> Greimas, A.-J., « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique de l'espace*, p. 13, Denoël Gonthier, 1979

<sup>234</sup> Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1979, pp. 9-11



*clos* et *ouvert* constituent des lieux clos d'une tragédie moderne. Ils retracent le destin du sujet à la fois *révolté* et *résigné*.

### III.1.2.1 Le clos, le proche, l'ici, la Chambre : la résignation

De par sa disposition, l'espace *clos* inspire de la peur car les sujets s'y engouffrent. Ils s'y asphyxient physiquement et moralement. La clôture matérielle impose au sujet une attitude *résignée*. Incapable de se mouvoir autant qu'il le désire, l'acteur adopte une posture de vaincu. C'est dire que le motif de la *Chambre* a été sauvegardé pour présenter des acteurs emprisonnés entre quatre murs. Les modalités du *devoir-être* l'emportent sur le *vouloir-être* des séquestrés car les héros sont incapables de s'en évader. Tous ces récits sont donc des cas exemplaires d'un tragique antique.

Chez Camus, à cause de ses dimensions limitées, la chambre constitue un espace carcéral puisque les malades, autant que ceux qui les assistent, ont l'impression que les maux se sont accrus pour se coaliser contre le mourant. Vaincue par l'hiver, la maladie se replie, si l'on en croit le narrateur, dans la chambre de Tarrou. La victime meurt au moment où le sérum de Castel réussit. C'est pourquoi sa disparition reste absurde. L'univers figuratif favorise le développement du bacille. La chambre chaude s'oppose au froid de la ville et l'inertie de Tarrou, à la force de la foule. Cet espace *clos* constitue une sorte de cellule à l'intérieur d'une prison : la ville empestée et fermée. Le narrateur se sert ainsi d'une allégorie pour justifier cet étrange trépas, en insistant sur la compétence du fléau :

*et il semblait que la maladie, chassée par le froid, les lumières et la foule, se fût échappée des profondeurs obscures de la ville et réfugiée dans cette chambre chaude pour donner son ultime assaut au corps inerte de Tarrou. Le fléau ne brassait plus le ciel de la ville. Mais il sifflait doucement dans l'air lourd de la chambre.*<sup>235</sup>

En se basant sur des données cosmiques, le narrateur tente d'expliquer ce repli de la maladie. Celle-ci recule à cause du froid, de la foule et du ciel. Rieux compare la chambre de Tarrou aux autres espaces *clos*, mais qui sont plus acceptables que cet enfer du mourant. Bien qu'il soit cultivé et expérimenté, le médecin recourt à cette explication superstitieuse et mythique puisque la science reste vaine.

Le mal se fait encore plus pesant dans la chambre mortuaire de Chloé dont nous avons décrit le rétrécissement progressif (*L'Écume des jours*). De même, elle constitue un lieu

---

<sup>235</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 259

carcéral à nul autre pareil dans le récit de Gracq car elle magnétise le héros. La Chambre des Cartes et celle de Vanessa sont des lieux envoûtants, tandis que le bureau d'Aldo, lors de l'apparition de l'Envoyé, fait peur, ainsi que la salle de l'interview finale avec Daniello. Nous n'examinerons pas tous ces lieux, mais nous choisirons quelques-uns jugés plus significatifs que d'autres.

La Chambre des Cartes est, à ce prix, digne d'intérêt. Toutefois, chez Gracq la chambre emprisonne moralement le héros, elle le magnétise. Contrairement aux autres chambres tragiques, elle est ouverte parce qu'elle inspire, elle incite à la transgression, à violer les tabous. Elle ensorcelle le héros ; de là l'usage de la majuscule. Les motifs de la *Porte* et de l'*Antichambre* s'en trouvent justifiés. Loin de ployer sous le joug de la léthargie générale, c'est-à-dire de l'*acceptation* ou de la *résignation*, la Chambre des Cartes garde encore un air vivant. Elle encourage à la *révolte*. Aldo rapporte :

*ce qui frappait d'abord dans cette longue salle basse et voûtée, au milieu du délabrement poussiéreux de la forteresse démantelée, était un singulier aspect de propreté et d'ordre, - un ordre méticuleux et même maniaque, - un refus hautain de l'enlèvement et de la déchéance, une apparence à la fois fastueuse et ruineuse de rester toute seule au port d'armes, un air surprenant qu'elle gardait sous le premier coup d'œil, au milieu de ce décombre, de demeurer obstinément **prête à servir**. [...], je ne pouvais m'empêcher de ressentir chaque fois le léger choc qu'on éprouve à pousser à l'improviste la porte d'une pièce apparemment vide sur un visage soudain plus sinistre que celui d'un aveugle, absent, dissous, pétrifié dans la tension absorbante du guet.<sup>236</sup>*

Si la Chambre des Cartes envoûte le héros, celle de Vanessa est plus qu'une inspiration. Elle semble parler au révolté et celui-ci en perçoit les mots, les signes. C'est à Guiomar que nous emprunterions l'argument du double à propos de la signification de cette *chambre*. En ce lieu à la fois *clos* et *ouvert*, Aldo se convainc de sa hantise à la vue du portrait de Piero Aldobrandi.

*La chambre de Vanessa est le centre insolite de l'œuvre, creuset d'où semblent s'évader ou dont s'approchent les doubles, où Aldo reconnaîtra même au portrait Aldobrandi une tentation analogue à sa hantise. Il serait juste, il est vrai, de dire que cette chambre est, au contraire, apparemment ouverte, portes battantes, trop vaste, mais elle est au cœur d'un palais qualifié de forteresse(...), et son espace emprisonne, contient un **étang de vide**, des prisons de pénombre et c'est surtout en Vanessa elle-même que se reforme*

---

<sup>236</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 30

*et se referme un lieu clos ; Aldo en reçoit l'impression qu'ils sont terrés dans une encoignure (...) et de sombrer au fond d'un étang triste.*<sup>237</sup>

Si nous nous en tenons à l'étude de Barthes, nous dirions que chez Gracq, la Chambre est close parce qu'elle magnétise le héros. Elle est en revanche ouverte, car elle couve l'esprit de la révolte contre *l'esprit léthal* d'Orsenna. Nous y décelons ainsi, l'image de l'*Antichambre* et celle de la *Porte*.

Le rôle de l'*Antichambre* se laisse mieux entrevoir chez Giono. Dans *Le Moulin de Pologne*, lors de la scène du bal, Julie devient la cible des rires à cause de son infortune. Lieu d'effusion de sentiments, la scène du bal libère l'héroïne. Elle ose demander si le bonheur peut se gagner à la loterie avant de s'enfuir. Son évasion n'est pourtant pas une transgression aux yeux du public, il s'agit de la vraie fin des Coste. Elle constitue pourtant une ouverture, un *ailleurs* qui lui préserve momentanément de la mort.

Néanmoins, *l'ailleurs* apparemment accueillant réserve aux fuyards des lendemains qui déchantent. Loin d'être *clos*, il est un espace immense et suffocant où le héros respire le mauvais air. Il n'est point emprisonné comme dans une chambre, il a l'impression d'être libre, il se déplace, mais il ne peut en aucun cas y échapper.

### III.1.2.2 L'ouvert, le lointain, l'ailleurs : la révolte

Autant que l'espace *clos*, *l'ouvert* constitue un lieu tragique pour le héros dans la mesure où il l'attire et le perd à jamais. *L'ouvert* se rapproche paradigmatiquement de *l'ailleurs*, du *lointain*. Il renvoie pourtant à l'illusion. En tentant d'échapper au *clos*, le héros tragique part pour ne plus revenir. Il s'agit d'une *ironie du sort*. L'espace *ouvert* comprend aussi le *diffus* et il signifie l'effroi. *L'ouvert* est enfin le symbole d'une diminution progressive et d'une mort proche, puisqu'il englobe la chute, le rétrécissement du *haut* vers le *bas*. C'est l'action qui fait plus peur que l'état. Nous allons tenter d'illustrer nos propos au cours de ce développement.

*L'ailleurs* est en effet un lieu attrayant. Il est pourtant, autant que *l'ici* ou le *clos*, porteur de mort imminente ou directe. Libéré du regard de Marino et de l'espace clos de l'Amirauté, Aldo croit avoir trouvé la *bonne route*. Le désert, l'horizon, la lune et la terre sont les dimensions de son espace de navigation. Il se sent libre et peut même rêver de Vanessa. C'est encore l'image du double qui le poursuit. Néanmoins, l'emploi des italiques confère au monologue la distance énonciative du héros-narrateur. La *bonne route* et *l'ailleurs* qui apparemment s'offrent à la conquête, sont des appâts, des pièges qui lui sont tendus. Aldo ne

---

<sup>237</sup> Guiomar, M., *op. cit.*, p. 81

l'ignore pas. C'est pourquoi il use d'une *ironie verbale* pour peindre cette destinée et cette conscience opposées. De surcroît, l'italique dénote un recours à ce genre d'ironie. Le narrateur veut montrer qu'il se sert d'un terme *ambigu* ou *autre* :

*maintenant le sentiment inexplicable de la **bonne route** faisait fleurir autour de moi le désert salé(...), l'horizon tremblé de chaleur s'illuminait du clignement de signaux de reconnaissance - une route royale s'ouvrait sur la mer pavée de rayons comme un tapis de sacre - et aussi inaccessible à notre sens intime qu'à l'œil l'autre face de la lune, il me semblait que la promesse et la révélation m'étaient faites d'un autre pôle où les chemins confluent au lieu de diverger, et d'un regard efficace de l'esprit affronté à notre regard sensible pour qui le globe même de la terre est comme un œil. La beauté fugace du visage de Vanessa se recomposait de la buée de chaleur qui montait des eaux calmes (...) un rendez-vous m'était donné dans ce désert aventureux par chacune des voix d'**ailleurs** dont le timbre un jour avait fait le silence dans mon oreille, et dont le murmure se mêlait en moi maintenant comme celui d'une foule massée derrière une porte.*<sup>238</sup>

Le sentiment d'évasion qui pousse Aldo à dépasser la *Ligne Rouge* est la cause directe de l'apocalypse à laquelle s'attend Orsenna. L'espace *ouvert* tend ici à embraser des feux fatals. *L'ailleurs*, *l'autre* et *le là-bas* sont des emplois euphémiques puisque les locuteurs se gardent de nommer l'ennemi. Ce mode de contournement renvoie au *respect du contrat de prohibition*<sup>239</sup> en vogue entre les deux États. C'est sans doute par cette connotation négative que les habitants de Maremma attribuent au Farghestan, l'innommable parce que détesté. L'invention de la périphrase apparaît moins choquante. Cette *rhétorique de contournement*<sup>240</sup> supplée à cet interdit de parole :

- *Maintenant on parle de là-bas, les gens se mettent à savoir des choses.*
- *Là-bas ?*
- *J'oublie que vous n'êtes pas d'ici. Les tics se gagnent à la longue. On n'y prend plus garde. On dit très peu : **le Farghestan**, ici, autant dire jamais. On dit : **là-bas**.*
- *Curieux. De loin, on ne supposerait pas tant de familiarité.*<sup>241</sup>

Autant *l'ailleurs* constitue un engouement pour Aldo, autant *l'ouvert* enchante mystérieusement les Coste. Ce qui les conduit vers la pente irrémédiable de la perte, c'est

<sup>238</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 207

<sup>239</sup> Murat, M., *op. cit.*, p. 108

<sup>240</sup> *Ibidem*

<sup>241</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 93

l'espace *ouvert* devant eux : le fils aîné d'Anaïs, Clara et sa famille et Léonce et sa mère Julie en rêvent éperdument. Cet espace *ouvert*, mais *diffus*, qui tend à tuer ceux qui le hantent est une sorte de hameçon qui leur est tendu. Les événements qu'il sous-tend sont des cas d'*ironie du sort* et *Le Moulin de Pologne* est à cet égard un cas exemplaire. Cette ironie est en effet constituée par les va-et-vient inattendus du destin et les réactions désordonnées des victimes. Coste se pêche avec un hameçon au moment où il se détendait, Marie s'étouffe avec une cerise offerte par son père et qu'elle a ardemment réclamée, Léonce s'enfuit avec une femme de mauvais genre et Clara et sa famille échappent au destin du Moulin pour l'attraper en cours de route. Autant l'espoir nourri par les fuyards est grand, autant leur sort est plus spectaculaire que le malheur des résignés.

De cet espace *ouvert* se détachent des lieux qui ne sont ni *ouverts*, ni *fermés*, lieux que nous qualifions de *diffus*, d'*englobants*. L'espace *non-ouvert* fait état d'un pourrissement progressif. La décomposition matérielle et partant morale constitue le fond du récit gracquien. Les eaux qui pullulent presque partout à Orsenna, les infrastructures en proie à une pourriture progressive et le moral des sujets laissent à désirer.

Si Orsenna tout entière court à la dérive, Maremma, plutôt qu'aucun autre endroit, semble être le lieu où le degré d'usure est des plus émouvants. Cette province est une nécropole. Au lieu de prêter à une quelconque incartade, la mer est négativement connotée. Il se dégage des eaux immondes de Maremma, une mauvaise odeur. L'effroi découle de cet espace *pourri*, *diffus*, *englobant* et hanté par la mort. Rentré chez lui, Aldo en garde un souvenir amer.

*Je regardais passer sous mes yeux dans une rêverie ce décombre de mer, pareil aux délivres d'une grande ville charriées à la côte par une inondation. Des canaux abandonnés montait une odeur stagnante de fièvre ; une eau lourde et gluante collait aux pelles des avirons. Par-dessus un pan de mur croulant, un arbre maigre penchait la tête vers l'eau morte qui fascinait ces ruines. De hauts murs, qui paraissaient être des enceintes de couvents, dressaient ça et là sur des îlots des bastions préservés et hostiles, comme les derniers carrés battus par un désastre. Le bruit plat et liquide des avirons et la brume lunaire creusaient encore le silence de peste, et je remarquai alors que la surface faiblement miroitante du canal se vergetait continuellement de fins triangles :*

*dans le minuscule gargouillis et les bruits trop intimes qui montent d'une fosse noyée, les rats d'eau colonisaient cette nécropole.*<sup>242</sup>

En plus de ce lexique à connotation négative, le narrateur se sert de l'image culturelle de la forme triangulaire. *Plus connue en architecture qu'ailleurs, elle évoque la tristesse. La forme triangulaire, généralement lue comme dysphorique*<sup>243</sup> selon Greimas (1979), rejoint l'état de rêve pour camper le récit dans un paysage de la mort. Le narrateur recourt également au mythe pour peindre cet espace diffus : le mythe des rats, ces animaux du diable, sortant de la mer pour coloniser une île. La métaphore, les rats d'eau suggère cette dimension mortifère de l'eau souillée.

Toutefois, le mythe des rats est plus terrifiant chez Camus que chez Gracq. La putréfaction causée par la présence des rats morts ou agonisants est une sorte d'invasion. Elle crée la stupéfaction, le désarroi, la menace et l'anxiété auprès des sujets. Ceux-ci s'inquiètent du changement. La multiplication propagatrice du bacille qui impose des limites est rendue sensible par l'adverbe de lieu, *partout*. Le narrateur insiste : *partout où le docteur Rieux venait à passer, partout où nos concitoyens se rassemblaient, les rats attendaient en tas, dans les poubelles ou en longues files, dans les ruisseaux.*<sup>244</sup>

Autant dire que l'espace *diffus* se condense afin d'enfermer totalement les victimes. Au sein de cet espace *diffus* et *englobant*, nous distinguons le *bas*. Domaine du mal, le *bas* est toujours paré de mauvaise connotation. Tous les auteurs semblent faire chorus. Le *bas* chez Camus est l'empire du mal puisqu'il regorge de rats. Qu'ils soient vivants, agonisants ou déjà morts, ces derniers sont des animaux mortifères si l'on en croît les mythes. Chez Giono, le *bas* est un espace pétri. Lieu du bacille du choléra, il est suffocant à cause des cadavres non enterrés. Du *bas* et par delà, des *fosses*, émane encore une odeur nauséabonde. Plus que dans *Le hussard sur le toit*, l'auteur nous présente un espace *bas*, non seulement malheureux, mais voué à l'opprobre car le *bas* dont il est question ne peut être élevé. L'emplacement géographique du Moulin est une condamnation au malheur. Le cadre du mystère est Bellevue, nom qui invite plus à regarder qu'à voir. En situant le domaine du Moulin par rapport à ce lieu élevé, le narrateur prouve ce motif de la prison, de la damnation.

---

<sup>242</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 83

<sup>243</sup> Greimas, A.-J., *op. cit.*, p. 37

<sup>244</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 17

Tandis que le *bas* reste considéré comme l'empire du mal, le *haut* confère une hauteur de vue, il s'agit d'une lutte vers le sommet. Bien qu'il s'oppose au *bas*, le *haut* n'est pas une panacée, il s'agit d'une sorte de repos provisoire, mais non d'une victoire. Les différents récits en proposent des exemples.

Chez Camus, la terrasse ressemble à la mer, car les deux lieux permettent de se séparer momentanément du mal. Certes, ils ont beau éloigner les sujets du fléau, ces endroits constituent des sortes de prison à l'intérieur de la ville fermée. Rieux et Tarrou se font l'illusion que la peste n'a pas atteint ce lieu serein comme le laisse entendre leur dialogue : l'impression visuelle leur permet de se sentir libérés.

*D'un côté, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, on n'apercevait que de terrasses qui finissaient par s'adosser à une masse obscure et pierreuse où ils reconnurent la première colline. De l'autre côté, par-dessus quelques rues et le port invisible, le regard plongeait sur un horizon où le ciel et la mer se mêlaient dans une palpitation indistincte. Au-delà de ce qu'ils savaient être les falaises, une lueur dont ils n'apercevaient pas la source reparaisait régulièrement : le phare de la passe, depuis le printemps, continuait à tourner pour des navires qui se détournent vers d'autres ports. Dans le ciel balayé et lustré par le vent, des étoiles pures brillaient et la lueur lointaine du phare y mêlait, de moment en moment, une cendre d'épices et de pierre. Le silence était absolu.*

*-Il fait bon, dit Rieux, en asseyant. C'est comme si la peste n'était jamais montée là.*

*Tarrou lui tournait le dos et regardait la mer.*

*-Oui, dit-il après un moment, il fait bon<sup>245</sup>.*

Le *haut* n'est pas totalement rassurant, car arrivé là, le sujet se remémore le malheur terrestre. Loin du fléau, les deux combattants de la peste continuent à penser à leur malheur. Par ailleurs, les lieux élevés imposent une hauteur de vue. Angelo en dispose à partir de sa cachette. À part que l'espace des toitures est ondulante, *diffus* et *englobant*, le héros trouve une position confortable pour observer ce qui se fait dans les rues de Manosque. Le *bas* est pris pour le foyer du mal, tandis que le *haut* en est provisoirement indemne.

*Il ne faut pas rester ici : c'est un foyer du mal. Les exhalaisons montent. Cette place est un carrefour de rues. Et d'ailleurs n'était-elle pas déjà jonchée de morts ? Il faut*

---

<sup>245</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 268

*partir. Il y a sûrement dans la ville des quartiers moins touchés ou alors c'est une affaire de trois, quatre jours et il ne restera plus personne. Sauf moi ici dessus. Et encore, est-ce que c'est probable ?*<sup>246</sup>

Si le *haut* et le *bas* restent perçus comme engouffrants, la chute et le rétrécissement qui sont généralement des mouvements du *haut* vers le *bas* sont interprétés comme porteurs de la mort. La course du *haut* vers le *bas* implique l'appréhension d'un malheur qui s'annonce. Les différentes formes de la diminution de l'espace imposent des limites, impliquant par de-là, la mort et ses méandres.

Au sens propre, la *chute* signifie le *fait de choir*, de *tomber*. Au figuré, elle renvoie au *déclin*. Nous nous intéresserons à ces deux acceptions dans la suite de notre développement. Le parachutisme est une sorte de chute que nous notons dans le récit de Vian. Cette chute présage le déclin des admirateurs de Partre et du philosophe lui-même. Le narrateur le décrit froidement :

*une partie du plafond venait de se soulever et une rangée de têtes apparut. D'audacieux admirateurs venaient de se faufiler jusqu'à la verrière, et d'effectuer cette opération délicate [...]. Heureusement, la totalité du plafond s'abattit dans la salle [...]. Partre s'était arrêté et riait de bon cœur en se tapant sur les cuisses, heureux de voir tant de gens engagés dans cette aventure*<sup>247</sup>.

Au lieu d'inquiéter Partre, cette chute l'intéresse. Il est content qu'un grand nombre de gens viennent l'écouter. Au lieu d'interpréter cette chute au sens figuré, le conférencier la considère comme étant une sorte d'idolâtrie. L'adverbe *heureusement* met en évidence le comique de la scène par le fait qu'il crée le contraste de la phrase et met en évidence l'ignorance du conférencier : il s'agit d'un humour noir.

Cette *chute* augure mal. Elle symbolise la mort. Partre mourra tué par l'amante d'un de ses admirateurs. Il sera assassiné par jalousie et ses admirateurs mourront par passion. La figure de la *chute* n'est pas non plus éloignée de celle du *rétrécissement* du monde de Colin. Elle implique la diminution de la hauteur, touchant ainsi la verticalité ; le *rétrécissement* quant à lui, réduit la largeur.

---

<sup>246</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 165

<sup>247</sup> Vian, B., *op. cit.*, pp.76-77



La nature est donc en proie à la destruction, elle tend à s'effondrer sous toutes ses dimensions, verticale (chute), horizontale ou oblique (rétrécissement). Cette verticalité et cette obliquité sont assez révélatrices, elles signifient l'emprisonnement. La figure de la *chute* devient encore très poignante à la mort de Chloé. Bien que cette mort soit déjà une *chute*, elle symbolise la misère éternelle de la défunte. Les porteurs du cercueil s'en débarrassent en la jetant dehors puisque le prix payé est modique. Le *bas* confère aux acteurs, l'irrespect et le malheur.

*L'entrée ressemblait maintenant à un couloir de cave. Ils baissèrent la tête pour arriver à la chambre de Chloé. Ceux du cercueil étaient partis. On ne voyait plus Chloé, mais une vieille boîte noire, marquée d'un numéro d'ordre et toute bosselée. Ils la saisirent, et s'en servant comme d'un bélier, la précipitèrent par la fenêtre. On ne descendait les morts à bras qu'à partir de cinq cents doublezons [...]. C'est pour cela, pensa Colin, que la boîte a tant de bosses et il pleura parce que Chloé devrait être meurtrie et abîmée<sup>248</sup>.*

La *chute*, comme nous l'avons dit, se présente ici sous ses deux formes. Il y a d'une part l'espace qui s'amointrit, d'où les porteurs du cercueil doivent *baissier la tête pour arriver à la chambre de Chloé*. D'autre part, ce sont les porteurs du cercueil eux-mêmes, qui participent à la diminution de l'espace, et par là, à la chute du cercueil. Au lieu de s'incliner devant la morte afin de témoigner du respect, ils s'empressent de la saisir pour la précipiter par la fenêtre.

Ce mouvement rapide du cercueil ou cette *chute* traduit l'immoralité et le matérialisme humains. L'enterrement du riche diffère en effet de celui du pauvre. Aux yeux de Colin, la mort de Chloé ne signifie pas le repos éternel. La victime continuera à souffrir même dans la tombe d'autant plus que son cercueil est de mauvaise qualité : il est *bosselé*. Aussi, la *chute* spatiale et physique implique-t-elle la perte de l'espoir, une sorte de *chute* symbolique. C'est pourquoi le *bas* est toujours le royaume du mal. La vision par exemple du nénuphar dans l'eau rappelle à Colin le mal qui a tué son épouse et qui, probablement l'attend dans la fosse. De surcroît, si Colin se rabaisse pour arracher et par-delà, pour tuer le nénuphar, il mourra noyé dans l'eau. C'est ce que craint la souris grise à moustaches noires.

De cette étude de l'espace, nous déduisons que le *clos* constitue toujours une prison car les sujets s'y engouffrent et meurent. Limité aux dimensions d'une Chambre dans les représentations théâtrales de Racine, cet endroit est l'*Empire du mal*. Bien plus, l'espace

---

<sup>248</sup> Vian, B. , *op. cit.*, p.168

*ouvert*, avec tout ce qu'il offre d'illusions, constitue le lieu tragique par excellence : nous l'avons comparé à l'affranchissement de la *Porte* dans la tragédie antique. Nous avons noté les morts en cascade des Coste, nous n'oublions pas non plus l'apocalypse qui s'annonce à la fin du *Rivage des Syrtes*. Notre hypothèse, *l'espace clos/ouvert : un paysage de la mort* est donc validée. L'espace étant somme toute mortifère, il ne peut qu'influer sur une pénible attente car, *si tout est chemin, tout est aussi pressentiment*<sup>249</sup>.

### III.1.3 Le temps : l'attente

Du latin *tempus*, au sens d'espace de temps, ce dernier se définit comme *le milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession*. Il découle de cette définition du dictionnaire, trois entrées. La première est que le temps est considéré dans sa durée. Ses unités qui sont la seconde, la minute, le jour, la semaine, le siècle, etc., de même qu'une portion limitée de cette durée globale, comme le moment et la période, renvoient au temps physique. Considéré du point de vue chronologique, il se présente comme un point repérable dans un enchaînement par référence à un avant et à un après. Il s'agit aussi d'une suite des événements dans l'histoire, ce qui renvoie à l'ère et par là aux idées et aux mœurs. Cette deuxième entrée réfère à la troisième, le temps ontologique, conçu dans ses représentations psychiques ou intellectuelles. Il s'agit d'une entité représentative du changement continu de l'univers.

De ces différentes définitions de la notion de *temps*, nous retenons que ce concept revêt l'aspect irréversible, existentiel et physiologique. Or, dans les textes qui font l'objet de la présente étude, il rompt avec l'irréversibilité dès que les fléaux se manifestent. Le temps physique, météorologique annonce le changement peu avant que n'apparaisse le temps ontologique. Nous essaierons de dégager la signification du temps comme figure du *tragique*. Nous nous appuierons sur deux ensembles théoriques. De l'approche sémiotique, nous retiendrons la signification du temps comme contenu et expression, en nous référant aux ouvrages intitulés *Régime sémiotique de la temporalité* et *Devenir*. Du point de vue littéraire, nous continuerons de nous inspirer de l'œuvre de Couprie.

Longtemps méconnu ou ignoré des structuralistes, le temps commence à émerger en sémiotique sous l'instigation de Ricœur (1984), de Zilberberg (1986) et de Coquet (1997). Leurs réflexions sur la temporalité ont inspiré plusieurs études. Celles-ci ont dégagé trois sortes

---

<sup>249</sup>Gracq, J., *En lisant en écrivant*, José Corti, 1981, p. 87

de temps. Il y a le temps de l'existence, celui de l'expérience et aussi un tiers-temps qui se crée entre les deux.

De son côté, Couprie relève deux sortes de temps, dans son étude des œuvres tragiques. Il mentionne *le présent comme poids du passé*, ensuite, ce qu'il appelle le *temps compté*. De ces réflexions sémiotique et littéraire, nous déduisons qu'en tant qu'attente, le temps est tragique. Le temps physique pactise avec les fléaux. Sur le plan ontologique, il est perçu comme celui d'un souvenir amer et d'une douloureuse attente. Quant au *temps compté*, il apparaît comme le recours frénétique à l'assoupissement, à la modération. L'analyse suivante se propose de prouver que ce temps de l'attente peint le tableau d'un tragique bien antique.

### III.1.3.1 Le temps calendaire pactise avec les fléaux

Appelé *temps cosmique, vulgaire*, le temps *calendaire* est le temps *objectif, mesurable*. Coquet le nomme le *temps du tiers actant (1997)<sup>250</sup>*. À travers les récits du corpus, le temps physique fait état d'une altération car il surprend. S'il n'y a pas un hiver rude, il y a un été caniculaire.

#### III.1.3.1.1 Un hiver bien rude

Les fléaux prennent une dimension cosmique. Tandis que les pluies sont diluviennes, le froid se fait de plus en plus sentir. Beaucoup d'auteurs y reviennent souvent. Par exemple, chez Vian, le froid permet le développement d'un nénuphar dans une poitrine humaine, et au moment où les mariés font leur voyage de noces, nous apprenons que *le froid retenait les gens chez eux<sup>251</sup>*. C'est cette même sensation d'un froid bien rude qui annonce les grands changements dans *Le Moulin de Pologne*. Lors de la scène du bal, il pleut abondamment. Plus tard, quand Julie arrive chez le narrateur, elle se tient auprès du feu car elle a froid. Camus revient également sur cette figure. Autant que le froid, les chaleurs élevées augurent mal si elles ne tuent à elles seules les vivants. *La peste* et *Le hussard sur le toit* le soulignent, à plusieurs reprises.

<sup>250</sup> Bertrand, D. et Fontanille, J., *op. cit.*, p. 348

<sup>251</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 30

### III.1.3.1.2 Un été caniculaire

Plus que l'hiver, l'été caniculaire terrifie l'homme. Non seulement la chaleur favorise le développement des bacilles de la peste et du choléra, mais également, elle accentue l'odeur nauséabonde qui inspire à tout le monde un sentiment de peur et de gêne. Le narrateur du *hussard sur le toit* le précise :

*tout de suite la chaleur monta comme dans un four dont on a fermé la porte. Il n'y eut plus la marche du soleil ni le tournoiement des ombres. Le jour n'était qu'une réverbération dont l'intensité montait régulièrement jusqu'à l'aveuglement de midi, puis descendait peu à peu jusqu'à s'éteindre sur place dans la nuit.*<sup>252</sup>

De même que la bacille de la peste s'accroît en plein mois d'août, de même, celui du choléra se développe à cause de la canicule. En participant à la décomposition des cadavres non enterrés, ces chaleurs favorisent l'accroissement de la mauvaise odeur dont le vent accentue la propagation.

### III.1.3.1.3 Le vent et l'odeur intense

N'eût été l'odeur ressentie au cours de son chemin, Angelo ne se serait pas détourné de sa mission première. À cause des chaleurs intenses, du manque de vent et de la blancheur du ciel, il se sent envahi par une pourriture dont il ne peut ni déceler la source, ni préciser l'étendue. La mauvaise odeur et la chaleur excessive le plongent dans un inquiétant engourdissement.

La chaleur qui engloutit le hussard émane en effet du monde pourri et pollué. Les déjections des cholériques, la décomposition des cadavres et les dégâts occasionnés par les animaux répandent une odeur horrible. Cette dernière, après avoir pris source dans cette chair humaine en transformation, se diffuse grâce au vent et aux insectes jusqu'à atteindre sa cible. Dès le début du roman, Angelo, son cheval et la nature sont les cibles d'une chaleur étouffante et huileuse. L'aventurier croit qu'il s'agit d'une *odeur d'œufs pourris* ou d'une *terrible odeur d'égout*. Cet effluve d'odeur se distribue sur l'axiologie du *devenir* du vivant :

*la lumière écrasée en fine poussière irritante frottait son papier de verre sur Angelo et le cheval somnolents ; sur les petits arbres qu'elle faisait disparaître peu à peu dans l'air usé dont la trame grossière tremblait, mélangeant des taches d'un blond grasseyé à des ocres ternes, à de grands pans de craie où il était impossible de reconnaître quoi*

<sup>252</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 450

*que ce soit d'habituel. Le long de hauts rochers anfractueux, coulait l'odeur des nids pourris abandonnés par les éperviers*<sup>253</sup>.

Cette exhalaison qui est issue de l'univers spatial se répand à cause de la lumière écrasée. Elle pénètre tellement Angelo qu'il devient incapable d'en préciser la source. Il ne saurait dire si cette odeur est la sienne ou si elle émane de quelqu'un d'autre. C'est dire qu'il en est profondément atteint. Le champ sensoriel est réciproque. Il y a d'une part, l'émanation exprimée par l'oxymore, *une très belle odeur de pourriture*, et d'autre part, l'inhalation : cette odeur qu'on sent. Comme l'odeur n'émane pas d'une seule source, nous en déduisons que le style syntaxique n'est pas seulement aspectuel, il est aussi actoriel. L'actant de contrôle insiste sur cette odeur à travers cet oxymore parce qu'elle émane de plusieurs sources (tous les morts et cette chaleur intense). Angelo en est pénétré et dégoûté : *naturellement, on est prévenu un tout petit peu à l'avance par l'odeur. Mais c'est qu'il y a déjà une très belle odeur de pourriture avec tous ces morts et cette chaleur. Alors, cette odeur qu'on sent, on ne sait jamais si c'est la sienne ou celle des autres*<sup>254</sup>, pense-t-il.

Nous ne pouvons pas ignorer le rôle de la chaleur dans cette exhalaison nauséabonde. En participant à la dégradation de l'odeur et à sa décomposition, la chaleur qui cuit l'odeur est par là, un acteur de l'olfaction. C'est pourquoi la syntaxe olfactive est à la fois aspectuelle et actorielle.

La mauvaise odeur se propage ainsi à cause du vent. Issue des cadavres, elle englobe sa cible puisqu'elle est répandue par l'air et se diffuse lentement par le vent. Par exemple, l'administration a beau éloigner les bûchers des vivants, ceux-ci finissent à sentir une terrible odeur de cuisine. Cette senteur résulte donc de la durativité de l'action : l'incinération des morts.

*Une épouvantable odeur de cuisine passait dans la nuit sous le velottement de leurs roses. Angelo fit le tour de la rotonde. On avait allumé trois bûchers dans les collines du nord et des flots de fumées grasses étaient rabattus sur la ville par les élancements du vent.*<sup>255</sup>

Les aspects duratif, itératif et terminatif contribuent à une complète décomposition de l'odeur. Sous l'action conjuguée du temps (*le jus des cadavres*), et de la nature (*la pluie*), les

---

<sup>253</sup> Giono, J., *op. cit.*, p.127

<sup>254</sup> *Ibidem*

<sup>255</sup> *Idem*, p. 258

cadavres se décomposent. Leur entassement dans des fosses dégage alors de la chaleur : celle-ci devient un acteur de la décomposition. Le narrateur rapporte :

*depuis le début de l'épidémie on avait enterré là, dans de très grandes fosses, une bonne partie des morts de la ville. On avait recouvert les morts et bouché les fosses avec de la chaux vive. Ces fosses, d'ordinaire, bouillottaient évidemment sous le jus des cadavres mais, arrosées et baignées par la pluie maintenant, elles bouillaient à gros bouillons comme d'infâmes soupes. On en entendait le grésillement, on en voyait la fumée, on en sentait l'odeur.<sup>256</sup>*

De même, le narrateur de *La peste* insiste sur ce phénomène nouveau et tente de dégager le rapport qu'il y a entre les temps physique et ontologique. Le temps de peste emprisonne les vivants, l'emploi des adjectifs hyperboliques le laisse pressentir : de *grandes* brumes, des pluies *diluviennes*, une chaleur *orageuse*. L'espace est quant à lui torturant : la couleur bleue de la mer dégénère en une autre, *douloureuse pour la vue* :

*au lendemain de la mort du concierge, de grandes brumes couvrirent le ciel. Des pluies diluviennes et brèves s'abattirent sur la ville ; une chaleur orageuse suivait ces brusques ondées. La mer elle-même avait perdu son bleu profond et, sous le ciel brumeux, elle prenait des éclats d'argent ou de fer, douloureux pour la vue [...] on se sentait un peu prisonnier du ciel<sup>257</sup>.*

Comme nous venons de le montrer, le temps ordinaire pactise avec les fléaux. Il ne cesse par là même de renvoyer au temps mythique et d'influer sur le temps vécu. Chaque être humain le perçoit comme une menace : il torture les vivants. Tourné, à la fois vers le passé (le souvenir d'une mort atroce) et vers le futur (l'attente d'une mort terrible), le temps ontologique devient réversible. À ce titre, il *rompt avec l'irréversibilité, il signifie<sup>258</sup>* ; car, de par sa définition, il est irréversible.

---

<sup>256</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 31-32

<sup>257</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 279

<sup>258</sup> Macello Castellana, « Sorties du temps. Mises à l'épreuve de l'irréversibilité », dans *Régimes sémiotiques de la temporalité*, p. 259

### III.1.3.2 Le temps ontologique : le souvenir et l'attente

Temps du *dasein* (ce qui arrive) selon Heidegger, c'est-à-dire, *fondé en essence de l'homme marqué par une tension vers le futur, statut d'ordre ontologique, souci existentiel et métaphysique, mode décidément morbide, avec l'être-pour-la-mort*<sup>259</sup>, le temps de l'expérience exprime une douloureuse attente. Le souvenir, ce poids du passé imprime au présent et au futur, respectivement la nostalgie et l'attente.

#### III.1.3.2.1 Le souvenir : le regret

Si le souvenir est *le fait d'avoir de nouveau présent à l'esprit quelque chose qui appartient à une expérience passée* comme le note *Le Petit Robert*, nous constatons qu'il alimente le présent, moment dominé par des faits fatals. La passéification du présent est le fait que le sujet présentifie ce qui n'est plus : le *déjà plus*. Ceci renvoie au temps de la tragédie selon la conception de Couprie, *le présent et le poids du passé*. Le pathétique s'accroît ici par le *souvenir* : le présent actualise les menaces du passé, longtemps accumulées. Les différents auteurs y reviennent souvent.

Chez Camus, le retour au passé est l'objet de remords, de regret. L'exil intérieur évoque tous les sentiments éprouvés au début de l'épidémie. Les Oranais ont été surpris par les événements extraordinaires et menaçants au moment de la mort des rats, mais ils n'ont rien fait pour se prévenir de la contagion. Ce qu'ils regrettent le plus, c'est d'avoir continué de faire des affaires sans se soucier du lendemain. Ils ne se sont pas préparés à ce phénomène nouveau qu'est la séparation, para-synonyme de l'emprisonnement et de l'exil. Le souvenir est donc tissé de regrets ; en témoignent ces propos lyriques.

*Ils éprouvaient ainsi la souffrance profonde de tous les prisonniers et de tous les exilés, qui est de vivre avec une mémoire qui ne sert à rien. Ce passé même auquel ils réfléchissaient sans cesse n'avait que le goût du regret. Ils auraient voulu, en effet, pouvoir lui ajouter tout ce qu'ils déploraient de n'avoir pas fait quand ils pouvaient encore le faire avec celui ou celle qu'ils attendaient- de même qu'à toutes les circonstances, même relativement heureuses, de leur vie de prisonniers, ils mêlaient l'absent, et ce qu'ils étaient alors ne pouvait les satisfaire*<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> Heidegger, cité par Claude Calame, « La mise en discours historiographique entre temps et espace » dans *Régimes sémiotiques de la temporalité*, p. 348

<sup>260</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 72

Comme nous le constatons, le passé est plein de regrets. Les prisonniers de la peste pensent inexorablement à l'absent, à l'aveu qu'ils n'auraient pas encore fait ou au visage de l'être cher dont ils raffolent. Pourtant, ils préfèrent revivre ce passé auréolé de remords à se plonger dans un présent rempli de malheurs. Sûrs de se revoir bientôt, ils se séparent même à la veille de la fermeture de leur ville. Ils continuent de croire au futur alors que l'avenir est incertain. C'est dire qu'ils ne se soucient pas de la situation présente : la mort de tous les rats et de quelques humains. Non disposés à vivre éloignés des leurs, ils croupissent dans un isolement total, où même la communication est impossible. Le *devoir-être* s'impose à toutes les autres forces et s'avère comme une modalité régissante. Le narrateur rapporte :

*une des conséquences les plus remarquables de la fermeture des portes fut, en effet, la soudaine séparation où furent placés des êtres qui n'y étaient pas préparés. Des mères et des enfants, des époux, des amants qui avaient cru procéder quelques jours auparavant à une séparation temporaire, qui s'étaient embrassés sur le quai de notre gare avec deux ou trois recommandations, certains de se revoir quelques jours ou quelques semaines plus tard, enfoncés dans la stupide confiance humaine, à peine distraits par ce départ de leurs préoccupations habituelles, se virent d'un seul coup éloignés sans recours, empêchés de se rejoindre ou de communiquer<sup>261</sup>.*

Le tragique découle ici d'une opposition : les sujets qui se cantonnent dans un espoir rassurant se trouvent plongés dans le temps de peste au moment où ils comptaient sur le temps calendaire. Il s'agit d'une ironie de situation. En s'attendant à leur espoir quotidien de retrouver les leurs, ils sont assurés de la finitude du temps. Les exemples foisonnent dans le récit.

Le docteur Rieux s'intéresse tellement à son métier qu'il néglige sa femme malade depuis un an. Avant de partir pour une station de montagne, la malade reçoit l'assurance de son mari qu'il ravivera cette union à son retour. La femme de Rieux croit elle aussi à ce futur renforcement des liens conjugaux. Ce dialogue témoigne de leur espoir :

*il lui dit très vite qu'il lui demandait pardon, il aurait dû veiller sur elle et il l'avait beaucoup négligée. Elle secouait la tête, comme pour lui signifier de se taire. Mais il ajouta : tout ira mieux quand tu reviendras. Nous recommencerons. Oui, dit-elle, les yeux brillants, nous recommencerons.<sup>262</sup>*

Néanmoins, *l'homme propose et Dieu dispose*, dirait le docteur Rieux. Il n'avouera pas son amour à sa femme car elle meurt peu avant la réouverture des portes. C'est pourquoi il regrette

---

<sup>261</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 67

<sup>262</sup> *Idem*, p.17



d'avoir compté sur le temps. Comme beaucoup de ses concitoyens, il est définitivement séparé de l'être cher sans qu'il ait pleinement vécu son amitié. En parlant de ceux qui sont heureux, Rieux évoque ceux qui ont été séparés par la peste, mais qui se retrouvent à la fin de l'épidémie. Par là même, il sous-entend les malheureux définitivement séparés.

*Heureux encore ceux qui n'avaient pas été deux fois séparés comme certains qui, avant l'épidémie, n'avaient pu construire, du premier coup, leur amour, et qui avaient aveuglément poursuivi, pendant des années, le difficile accord qui finit par sceller l'un à l'autre des amants ennemis. Ceux-là avaient eu comme Rieux lui-même la légèreté de compter sur le temps : ils étaient séparés pour jamais.*<sup>263</sup>

Parmi ces malheureux, nous avons les amants qui se sont haïs, mais qui ont attendu que le temps pût les réconcilier. Nous avons encore Joseph Grand, l'employé de mairie. Il s'est séparé de sa femme à cause de sa pauvreté. Puisqu'il se trouve incapable de lui écrire une lettre d'amour tant il recherche désespérément le mot juste, il croit que le temps pourra tout arranger. Pendant la crise, il pense inexorablement à son épouse, à la tendresse qu'il n'a pas vécue. Il regrette son amour perdu sans avoir été pleinement vécu : *je voudrais avoir le temps de lui écrire une lettre. Pour qu'elle sache... et pour qu'elle puisse être heureuse sans remords...*<sup>264</sup>, déclare-t-il à Rieux.

Comme il doit fournir un effort exceptionnel pour s'exprimer, Grand est incapable d'adresser une lettre à celle qu'il aime et qui l'a quitté. En voulant lui rappeler le jour de leur union, à Noël, il entend lui avouer son attachement. Toutefois, il n'écrit qu'une phrase incomplète et partant, il ne l'enverra pas. La phrase tronquée révèle en soi un aveu et une insistance de par le déictique qui introduit l'adverbe de temps : *ma bien chère Jeanne, c'est aujourd'hui Noël...* Si Grand n'avait pas compté sur le temps pour gérer sa vie, il l'aurait construite à temps. Sa souffrance résulte de ce souvenir.

Chez Camus, le passé torture les sujets à cause du regret. Ils ont compté sur un temps, qui, malheureusement est fugace. Cependant, le mal est ici moins douloureux que dans le deuxième récit de Giono. Dans *Le Moulin de Pologne*, en effet, l'épidémie s'acharne sur une famille sous plusieurs formes. Joseph, l'époux de Julie ne peut en aucun cas l'oublier : *sa femme avait des antécédents qu'il ne pouvait pas oublier, auxquels il pensait sans cesse. Une mouche, une cerise, un hameçon pouvaient la lui prendre à chaque instant*<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 149

<sup>264</sup> *Idem*, p. 271

<sup>265</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 173

Tel qu'évoqué par Couprie, le temps mythique se trouve ici tracé. Le présent s'emplit du poids du passé. À ce prix, le futur est paré de mauvaises images. Ce qui tourmente Coste, c'est qu'il s'attend à chaque moment à un malheur car il garde du passé un goût bien amer.

*Il ne pouvait pas oublier. Il était comme un homme qui avance pas à pas sur des cartouches de dynamite ! À chaque instant il s'attendait à sauter ou à voir sauter ce qu'il aimait. Il s'était rendu compte qu'on ne prend le destin dans aucune malice. Et que le plus terrible, c'est d'attendre. De là ses colères<sup>266</sup>.*

À travers cette métaphore, nous voyons que les Coste sont poursuivis par un destin infatigable. Comme la dynamite est faite pour détruire, le destin existe pour éliminer ces condamnés. Source de regret, le souvenir est un creuset où se fondent un présent amer et un avenir effrayant. Tous les sujets souffrent d'attendre *quelque chose*.

### III.1.3.2.2 L'attente

La futurisation du présent est le fait de présentifier ce qui n'est *pas encore*, il s'agit d'une attente (présages, prédiction), une reconnaissance du futur dans les signes du présent, mais aussi du passé.

Chez Gracq par exemple, le *futur* hante le *présent* sous les formes de présages et de signes. C'est pourquoi les révoltés prêchent le sommeil paradoxal et accusent les résignés de somnoler au grand jour, de *dormir les yeux ouverts* au lieu de *passer des nuits éveillées*. Révoltés contre le sommeil séculaire de la Seigneurie, certains sujets veulent voir quelque chose de neuf, mais ils ignorent ce qu'ils attendent. Comme ils sont curieux, ils s'empressent à réveiller le vieux conflit qui oppose la cité au Farghestan.

Le temps des souvenirs est réversible en ce sens que le passé est revivifié par le présent et tourné avec lui vers l'avenir. L'attente suppose une réminiscence, c'est-à-dire qu'elle noue un lien avec le passé, mais aussi, elle est orientation, elle guide l'avenir. Elle est alors, *réminiscence* et *pressentiment*. Les signes provoquent une impression violente de *jamais vu* mais en même temps du *longuement attendu*. Le portrait de Piero Aldobrandi et la vue du Tängri par Aldo en sont des cas probants. Ceux qui attendent, gardent le souvenir du *passé*. Ils ont une mémoire inquiète du *lendemain*. Ils attendent de peur d'être surpris. C'est à cette veille que le prophète de Saint-Damase exhorte les fidèles.

Si l'attente est réversible, elle peut aussi apparaître comme irréversible : la fin des romans de Gracq et de Vian en rend compte. L'irréversibilité est un passage du *pouvoir-ne pas*

<sup>266</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 35

*être* au *ne-pas-pouvoir-ne-pas-être*, c'est-à-dire, au *devoir-être*. Au niveau aspectuel, c'est le caractère *terminatif* du procès. Aux yeux de Colin, il n'y a plus rien à faire puisque Chloé est morte et que le pianocktail a été vendu, tandis qu'Aldo peut encore prétendre affronter l'ennemi même s'il s'agit d'une guerre apocalyptique.

Parmi les manifestations temporelles de l'attente, nous notons aussi le *devenir*. L'irrégularité du temps nous met en présence d'un temps soit *suspendu*, soit en *retard* ou en *avance* sur lui-même. Le roman de Vian en est un exemple. Les principaux acteurs appartiennent à une adolescence prolongée et personne ne fait référence à son propre passé. De plus, les prédictions de Colin et aussi les prémonitions de la souris à propos du devenir, structurent un univers inquiétant, *l'encore-un-peu* d'un temps déjà *irrégulier*. Tension entre le *passé* et le *futur*, le *présent* est par là envisageable de manière tensive. Il est l'enclume du passé et du futur, perçu à la fois comme *survenir* et comme attente. Cette coexistence des temps est torturante.

### III.1.3.2.3 Coexistence des temps : le présent et la hantise du passé et du futur

Si le passé est rempli de signes déconcertants, le présent plein de coups du destin s'avère écœurant ; ce qui va arriver est encore pire. C'est le mode de *l'encore-un-peu* qui torture ceux qui vivent avec une mémoire.

Les hyper-savoirs comme : *penser*, *imaginer* et *craindre*, tracent le parcours cognitif et pathémique du sujet d'attente. De par sa grande culture, Rieux se terrorise car le passé, le présent et le futur coexistent. Cet embrayage existentiel le prédispose à un futur écœurant :

*et le docteur Rieux, qui regardait le golfe, pensait à ces bûchers dont parle Lucrèce et que les Athéniens frappés par la maladie élevaient devant la mer. On y portait les morts durant la nuit, mais la place manquait et les vivants se battaient à coups de torches pour y placer ceux qui leur avaient été chers, soutenant des luttes sanglantes plutôt que d'abandonner leurs cadavres. On pouvait imaginer les bûchers rougeoyants devant l'eau tranquille et sombre, les combats de torches dans la nuit crépitante d'étincelles et d'épaisses vapeurs empoisonnées montant vers le ciel attentif. On pouvait craindre.*<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 43

Au lieu d'*abandonner leurs cadavres* et de se mettre ensemble pour lutter contre la peste, les Athéniens se sont entredéchirés. Rieux craint que les Oranais ne se comportent de la même manière. Terrifiés, les sujets s'emploient à chercher des repères. Comme les mythes s'offrent généralement aux sujets en période de crise, ils servent de référence. C'est pourquoi le passé lointain est revisité. Les différents auteurs en font le point.

Dans le récit de Gracq, l'officiant de Saint-Damase rappelle le massacre des Saints Innocents pour éveiller les consciences endormies. Il évoque par là, la guerre du Farghestan contre Orsenna qui a eu lieu, il y a trois cents ans. Le présent tumultueux résulte de ces incessants retours au passé mythique. Les histoires anciennes évoquent les grands désastres échappant à l'entendement humain. À ce titre, au lieu de fortifier les âmes en quête de réconfort, la religion les perd à jamais. Le présent devient ainsi une reconfiguration de ce passé lourd de menaces, mais encore, il devient réellement insupportable car il est hanté par un futur apocalyptique.

L'attente est en effet le prototype de ces mythes contemporains, qui n'expliquent pas le passé, mais qui offrent une part importante au futur. Dans le récit de Camus, elle est exprimée sous forme de prophétie. Celle-ci est une prédiction, une manière de lire l'avenir, en partant des faits présents et passés. Les sujets du roman de Camus sont tellement effrayés par le présent qu'ils en arrivent à comparer le fléau de la peste à une prophétie. Aux yeux du docteur Rieux, l'épidémie n'est pas seulement difficile à expliquer, mais encore, elle est alarmante. Il conclut que *ce qui d'ailleurs restait commun à toutes les prophéties est qu'elles étaient finalement rassurantes. Seule, la peste ne l'était pas*<sup>268</sup>. Toutes les prédictions débouchent sur une fin, contrairement à la peste qui n'en a apparemment pas. Aussi, les sujets terrifiés continuent-ils de chercher des références. Ils veulent identifier le moment présent au passé mythique, lointain et incompréhensible.

Remplies d'images apocalyptiques, les prophéties sont certes plus réconfortantes que la religion de Paneloux. Beaucoup de prédictions sont imprimées pour être consultées, dans certains cas, elles sont rédigées par des journalistes. Autant dire que l'actualité est dominée par ces présages inquiétants. En se référant au présent, les prophètes révèlent l'avenir à la manière des anciens. Les rédacteurs, autant que les lecteurs se servent du *croire* pour concevoir le futur, mais encore, ils recourent à la raison.

---

<sup>268</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 202

*Quelques-unes de ces prévisions s'appuyaient sur des calculs bizarres où intervenaient le millésime de l'année, le nombre de morts et le compte des mois déjà passés sous le régime de la peste. D'autres établissaient des comparaisons avec les grandes pestes de l'histoire, en dégageaient les similitudes (que les prophéties appelaient constantes) et, au moyen de calculs non moins bizarres, prétendaient en tirer des enseignements relatifs à l'épreuve présente.*<sup>269</sup>

En plus de ce qu'elle est réellement d'après les livres, la peste est démesurément appréhendée par les sujets tragiques. En embrayant sur le passé, ils effectuent des simulacres modaux et créent ainsi une histoire riche en images. En guise d'illustration, nous proposons ces déchirantes réflexions du docteur Rieux : *la peste. Le mot ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires qui ne s'accordaient pas avec cette ville.*<sup>270</sup> Enrichie d'images effrayantes, l'actualité devient déconcertante car les sujets sont continuellement disposés à souffrir.

Plutôt que de se traîner dans un présent rempli de catastrophes, les sujets veulent revivre leur passé ou savourer le futur. Ils se sentent perdus parce qu'ils aspirent à l'*impossible*. L'aspect *itératif* souligne cette obstination à vouloir rester libres malgré les coups de la fatalité. Écœurés par la présence d'un anti-sujet imbattable, ils aspirent à un *ailleurs*. Ils désirent ce qui *ne peut pas être* : vivre le passé ou le futur. Ce sentiment d'exil qui ronge les sujets tragiques s'apparente au *spleen* baudelairien : *n'importe où hors du monde*<sup>271</sup>. Ils s'accommoderaient mieux à n'importe quelle circonstance, excepté les faits présents. Comme l'avoue le narrateur, ils sont animés d'un sentiment d'exil :

*oui, c'était bien le sentiment d'exil que ce creux que nous portions constamment en nous, cette émotion précise, le désir déraisonnable de revenir en arrière ou au contraire de presser la marche du temps, ces flèches brûlantes de la mémoire.*<sup>272</sup>

Le présent est donc une reconfiguration du passé et de l'avenir, l'instance même de la *courbure du temps*. Si le passé est réminiscence, le futur est attente et le présent devient le creuset amer où se noue cette langueur. Autant que Camus, Gracq ne manque pas lui non plus de décrire un présent lourd de menaces car il se trouve au carrefour du souvenir et de l'attente.

<sup>269</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 201-202

<sup>270</sup> *Idem*, p. 44

<sup>271</sup> Baudelaire, Ch., *Petits poèmes en prose*, XLIII

<sup>272</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 71

Selon Renouard, le souvenir gracquien échappe à ces tristesses que l'on finit par aimer curieusement tant il répond à trois principes qui ne sont pas séparables l'un de l'autre : *les différents moments d'une vie se superposent, le temps des souvenirs est réversible, le passé repris dans le présent est tourné avec lui vers l'avenir. Une image de la réminiscence est tracée*<sup>273</sup>. Le temps des souvenirs échappe à la succession, il est donc réversible.

L'attente de la mort est horrible puisque les prédilections accélèrent les tensions et le *devenir social*. Partant, les vivants se comptent parmi les morts. Ces *êtres-pour-la-mort* et voués à disparaître essaient de raccourcir le temps. Cette propension vers l'avenir à cause d'un présent insupportable et d'un passé irréversible crée l'attente, temps ontologique et tension douloureuse. Souvenir et prévision, cette tension ne cesse de nourrir de nouvelles pensées. Entre le temps de *l'existence* et celui de *l'expérience*, il se crée ainsi un *tiers-temps social*. Ce temps qui prend forme dans une interaction entre les deux est *l'immédiateté*, la *soudaineté*, *l'instant*, le *moment*, la *syncope*, *l'imminence*, *temps compté*, qui impose à son tour une forme de vie aux sujets, une attitude frénétique.

### III.1.3.3 Le recours frénétique à l'assoupissement : le temps compté.

Le temps qui s'écoule est une figure centrale de la crise tragique. *L'instantané* accroît la passion car le temps apparaît limité et les sujets ne vivent que des instants. Sous le régime de la peste, les Oranais sont contraints de vivre un présent limité, d'oublier le passé et de ne plus compter sur le futur. Le narrateur exprime sur un ton lyrique cette désolation. Il se sert de la préposition de négation forte : *sans* et *ne plus*.

*Sans mémoire et sans espoir, ils s'installaient dans leur présent. À la vérité, tout leur devenait présent. Il faut bien le dire, la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et même de l'amitié. Car l'amour demande un peu d'avenir et il n'y avait plus pour nous que des instants*<sup>274</sup>.

Le passé et le futur étant supprimés, les sujets ne vivent que des instants. De même, le travail de Colin devient assommant puisqu'il essaie de sauver son épouse. Toutefois, il constate que l'argent est venu *trop tard*. Le mode du *trop tard*, caractéristique du temps tragique est aussi relevé par Couprie. Aux yeux du critique, le présent tragique est *comprimé*

<sup>273</sup> Renouard, M., *op. cit.*, p. 90

<sup>274</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 168

entre un passé dont on ne peut que regretter la fin et un futur qui vient *trop tôt*. Aussi constate-t-il que *l'action de la tragédie se déroule sur le mode du trop tard*. Entre passé et avenir, le temps est contraint et comprimé<sup>275</sup>.

Le *temps compté* est le propre de la tragédie. Il est torturant et le sujet apparaît tel un éternel séquestré. En tenant compte de ce que fait l'anti-sujet assommant, le sujet menacé n'adopte plus de nouvelles stratégies car tout est fini pour lui. Ce *temps compté* renvoie au temps de l'*ultimatum* selon la conception de Juan Alonso et Federico Montanari. Leur analyse semble bien répondre à leur interrogation ainsi formulée : *qu'attend le sujet menacé entre la réception de l'ultimatum et l'expiration du délai ? Nous pouvons affirmer qu'il n'attend rien d'autre que le temps. C'est l'irruption de l'irréversibilité dans le temps social : on ne peut alors attendre autre chose que le temps.*<sup>276</sup>

L'attente du temps domine tout le roman de Gracq. Le relâchement anticipant sous lequel croupit Maremma est des plus manifestes. Les prophètes de l'apocalypse ajoutent un élément nouveau à leur prédiction de l'avenir : *l'imminence* d'une mort dont personne ne peut arrêter la course. Le Farghestan (le là-bas) anéantira Orsenna dans quelques jours. Le discours eschatologique des habitants fonctionne sur le modèle de *l'immédiat* et de *l'irréversible* : *les temps sont venus ... Nous sommes tous promis à là-bas ... Les paroles sont dites ... Ils nous ont comptés du premier au dernier ...*<sup>277</sup>, restent-ils persuadés.

Le sentiment de peur est exprimé ici par les points de suspension et également par cette tournure symbolique qui renvoie au Farghestan. Ce langage entrecoupé traduit l'incapacité physique, morale et linguistique d'enchaînement de la parole. Autant que Maremma, Orsenna est en proie à cette anxiété. Un berger que rencontre Aldo croit à la fin proche de son pays : *oui, des signes ... fit-il d'une voix de serrure rouillée. Des mauvais signes ... La mort reprit-il en hochant la tête, avec un chantonement sénile dans la voix plus haute, la mort dans la flamme qui viendra sur l'eau. Ils ont assigné Orsenna dans sept fois sept jours*<sup>278</sup>, lui révèle-t-il.

---

<sup>275</sup> Couprie, A., *op. cit.*, p. 20

<sup>276</sup> Alonso, J. et Montanari et F., « L'attente de l'événement, à propos du concept de l'ultimatum », dans *Le Devenir* p. 87

<sup>277</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p.172

<sup>278</sup> *Idem*, p. 305

En plus du langage entrecoupé que nous venons de relever, le narrateur exprime la peur des sujets par le recours à l'*italique*. Celle-ci traduit la distance ironique qu'il prend par rapport à son langage. De même, le tragique de la situation est aussi accentué par l'usage de la troisième personne, si l'on en croit les propos de Murat, inspirés de Benveniste. Par rapport à **on**, *ils*, fait l'objet d'un investissement bien plus intense, dès lors que la suspension de sa fonction normale de substitut anaphorique lui confère la valeur d'un absolu.<sup>279</sup>

La valeur d'un absolu a le sens de l'expiration de délai lors d'un ultimatum et se recèle à travers les messages de ces missionnés. Ceux-ci annoncent l'implacable attaque du Farghestan et la mort imminente de leur cité. L'aspectualité est maintenant *terminative*. Impuissants, ils attendent désespérément le temps, c'est-à-dire, leur fin tragique. Le caractère *terminatif* du procès, l'*accélération* des événements, ainsi que l'attente de l'expiration de cet ultimatum accroissent le sentiment pathétique de ces sujets assommés par le pays de la mort. Le temps n'est plus conçu comme celui de l'attente, il est perçu sous le mode de l'*arrêt*, de l'*instant*.

Chez Camus, les sujets souffrent beaucoup de l'attente d'une agonie. Ce savoir décontenance Rieux qui se convainc de l'atrocité de la peste. Il ne cesse d'y songer : *oui, au bout de tout cela, on était pendu à un fil et les trois quarts des gens, c'était le chiffre exact, étaient assez impatients pour faire ce mouvement imperceptible qui les précipitait*<sup>280</sup>.

Les Oranais brûlent d'impatience. Celle-ci est, d'après le *Petit Robert*, l'*incapacité habituelle de se contenir, de patienter*. L'*impatience*, contrairement au *patient*, ne sait pas attendre. Selon Bertrand (2000), *l'impatience exprime l'état itératif d'un sujet disjoint qui virtualise sur le mode de l'intensité sa conjonction avec un objet désiré. L'impatience est une modalité intensive du vouloir*<sup>281</sup>. L'*objet désiré* auquel le critique fait allusion, renvoie dans le cas du tragique, à l'objet indésirable qu'est la mort.

Les sujets tragiques sont impatients, non pas qu'ils désirent l'objet de valeur, mais, parce qu'ils le craignent. Autant que le désirable, le haïssable crée une atmosphère d'alerte. Ils s'attendent à *quelque chose*. Ils sont en train d'acquérir un nouveau statut : ils *deviennent*. En termes de Fontanille et Zilberberg, ces sujets ne s'attendent pas à un *devenir*, mais à un *advenir* qui se présente ainsi :

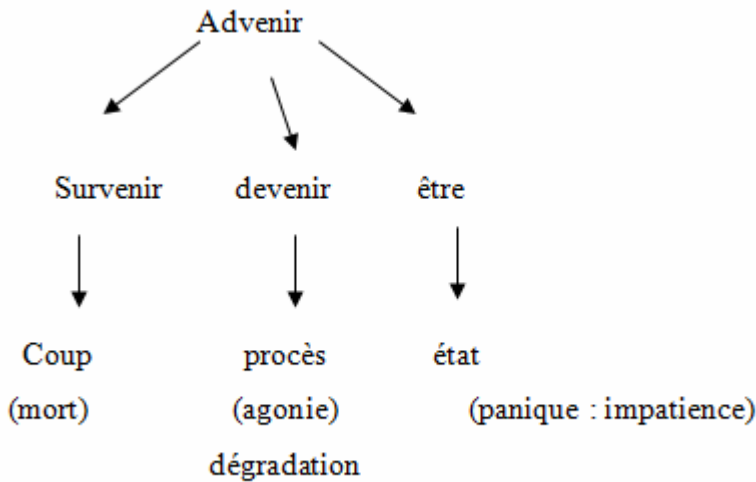
---

<sup>279</sup> Murat, M., *op. cit.*, p. 113

<sup>280</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 42

<sup>281</sup> Bertrand, D., *op. cit.*, p. 227





L'attente de la mort est un temps passionnel. Heidegger l'appelle l'*à-venir* et Fontanille et Zilberbeg le nomment le *survenir*. Les sujets tragiques sont impatients parce qu'ils s'attendent à un *survenir*, c'est-à-dire, à ce mouvement imperceptible lors duquel survient la mort. Si le *survenir* sous-entend la mort, le *devenir* reflète ici la lente dégradation à laquelle les sujets assistent désespérément. Par conséquent, l'être qui les caractérise est l'état de panique marqué par l'aspect inchoatif. La mort est donc la phase terminative d'une dégradation continue. Son attente est émaillée de vives tensions.

Partant, l'acteur humain accélère le temps de l'attente et rompt avec celui de l'espoir. En tentant de sauver quoique ce soit, Aldo court à la quête de la mort de sa propre patrie. Léonce quant à lui précipite la fin des Coste en essayant de fuir le destin. Le *survenir* de la fin des temps et l'*arrêt* que celui-ci suppose créent l'histoire événementielle.

En revanche, nous assistons à une *dégradation anticipée* des principaux acteurs à travers *Le Moulin de Pologne*. Le mari d'Anaïs précipite sa vieillesse à cause du destin des Coste et Julie qui porte l'empreinte de ce dernier ne cesse d'étonner de par sa vieillesse précoce. Le rythme est donc syncopé. Le cumul des malheurs des Coste va par exemple participer à la destruction de la beauté physique de Julie. Puisqu'elle s'attend toujours à sa propre fin, elle tombe dans des convulsions qui durent *trois jours et dont elle sort louche*<sup>282</sup>.

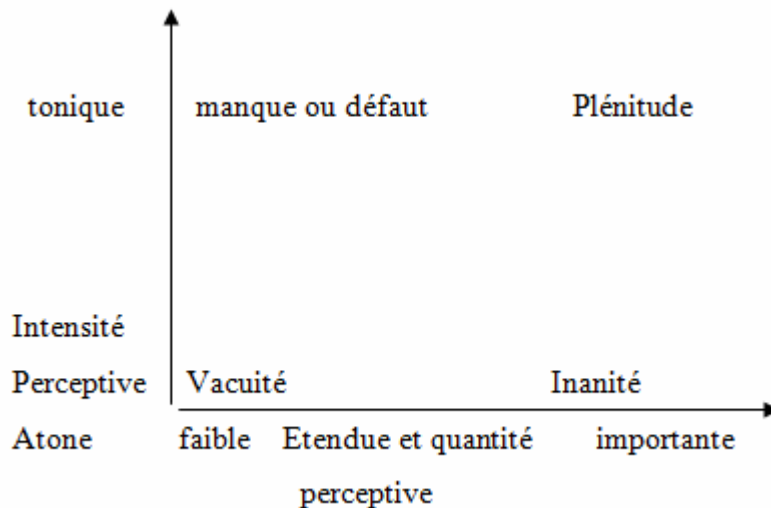
La *durée* et l'*instant* se manifestent le plus dans le roman de Vian. Au début du récit, le désir fait accélérer ou déceler les jours. Ailleurs, quand Colin se voit en retard, Chloé lui rappelle de régler la montre. Cette instantanéité du temps est liée au fantastique du récit.

<sup>282</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 75

Le *temps compté* impose un comportement nouveau au sujet émouvant. En se retrouvant dans les griffes d'un destin atroce, le passionné est condamné à ne vivre que des *instants*. Ou bien il accélère le temps, ou bien il tente de le rompre. Autant dire que le sentiment tragique s'intensifie au fur et à mesure que s'éloigne l'objet de valeur. Le sujet éprouve différemment les degrés de la présence de son objet. Il s'engage en effet à la quête de son bonheur en tenant compte de la présence ou de l'absence de son objet. La modulation de la visée influe sur la variation de la saisie. Schématiquement, nous avons :

	Visée intense	Visée affaiblie
Saisie étendue	Plénitude	Inanité
Saisie restreinte	Défaut	Vacuité

La sémiotique de la présence a été aussi traitée par Fontanille (1999), par Floch (1990) et aussi par Landowski (2004). Ils dégagent de leurs théories un schéma<sup>283</sup> qui a la forme suivante :



L'absence de l'objet de valeur inspire au sujet un sentiment de quête, qui se manifeste généralement au début du récit. Le manque de bonheur déclenche un *vouloir-être* fondé sur la *panique*. Ce *vouloir-être* qui est appelé *visée* ne rencontre qu'une saisie faible ou nulle, parce qu'à la lutte se substitue l'*abattement*. Le *manque* a comme caractéristique essentielle le

<sup>283</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p. 77

désespoir. Au lieu d'arrêter et de combattre la propagation des fléaux, certains sombrent dans l'abattement. Ils assistent en spectateurs émus à leur propre drame.

En temps ordinaire, le sujet s'efforce d'*adapter l'étendue de la saisie à l'intensité de la visée*<sup>284</sup>. Puisqu'il éprouve le manque de bonheur, il s'évertue à combattre toutes les sources de son malheur. Cependant, après les avoir identifiés, il se sent abattu, accablé et affolé. Autant la tension affective s'élève, autant s'intensifie le dérèglement. Si la visée s'intensifie au fur et à mesure que s'étend la saisie, le récit est dit de *plénitude*. Néanmoins, cette présence de l'objet ne lui procure pas de bonheur.

Le récit d'*inutilité* est illustré par *Le rivage des syrtes* de Gracq. Si au début du roman, Aldo tente de combler sa joie par la recherche d'un emploi, il ne se sent pas non plus heureux dans la suite du récit. Maintenant, qu'il occupe un poste important à l'Amirauté des Syrtes, il souffre moralement à cause de l'oisiveté. Il commence à ne plus avoir envie de pérenniser cette tradition de sommeil. En réveillant les deux pays longtemps endormis, il risque de perdre le peu de bonheur dont il jouit.

En outre, *le modèle du risque* est illustré dans le récit par les habitants, qui, fatigués de vivre dans ce sommeil séculaire, courent le risque d'une guerre apocalyptique. Murat estime qu'ils sont *en quête de leur propre mort*.<sup>285</sup> De même, *Le Moulin de Pologne* est lui aussi construit sur ce modèle. Quand le destin étroit les Coste, ceux-ci gâchent tout.

Enfin, le pivot passionnel des différents romans prouve que ces récits traduisent la *vacuité*. Après avoir connu bien des échecs, les sujets n'ont plus de *vouloir*. Partant, ils saisissent peu de choses ou rien du tout : tout se dégrade. C'est le chaos. La dégradation des choses et des lieux entraîne une dégradation des âmes. Le sentiment d'emprisonnement chez Camus, l'instinct de conservation chez Giono, la transgression irréfléchie des frontières et la contagion de la mort illustrée respectivement par Gracq et par Vian, sont autant de figures de la vacuité ou de l'absurdité de la lutte.

Passion dysphorique, le tragique fait état d'une passion violente. Après avoir subi et connu les ravages et les manipulations du monde extérieur, le sujet s'engage lui aussi dans des actions. Il ne subit plus les ravages de l'esprit, plutôt il les exporte. Voulant toujours être heureux, il reste soumis à son destin. Le *vouloir* et le *devoir* créent un *tumulte modal* qui ne le laissera pas indifférent. S'il ne devient pas lucide afin de pouvoir supporter stoïquement son malheur, il se comporte en dérégulé. En proie à cette crise tragique, il est assommé par d'autres

---

<sup>284</sup> Fontanille, J., *op. cit.*, p.125

<sup>285</sup> Murat, M., *op. cit.*, p. 110

sentiments. Si une passion en engendre beaucoup d'autres chez le même sujet, le tragique semble contaminer même le sujet-témoin de ce déchirement. Il est ému par les dérèglements que connaît l'*autre*. Voici comment Cicéron décrit le spectateur d'une scène tragique : *il (l'auditeur) se réjouit, il se désole, il rit, il pleure, il accorde sa faveur, il méprise, il envie, il est poussé à la miséricorde, à la honte, au chagrin, il se met en colère, il s'étonne, il espère, il craint*<sup>286</sup>.

Le spectateur de la scène tragique est comparable au lecteur d'un roman du même genre. En lisant ces récits relatant des destins exceptionnels, il sympathise avec les malheureux et ne cesse de comparer ces coups fatals à ce qu'il sait. En puisant continuellement dans sa culture, il dégage de ses lectures un *autre* sens. La souillure du corps, le paysage de la mort et cette pénible attente évoquent un tragique moderne. Au sens figuré, celui-ci signifie la Deuxième Guerre mondiale ou l'existence du mal dans le monde. Elle se rapproche de ce que Greimas appelle l'*oultre-sens*.

### III.2 L'oultre-sens : la guerre comme symbole du tragique

Si la sémiotique a longtemps méconnu le contexte d'écriture (le structuralisme notamment), elle va évoluer, car c'est encore sous l'impulsion de Greimas, auteur du célèbre aphorisme *hors du texte, point de salut*<sup>287</sup> (1966), que nous devons le titre de *l'oultre-sens*<sup>288</sup> (1987). En proposant de reconnaître l'importance du contexte pour bien comprendre le texte, le sémioticien émet une critique qui va encore faire rebondir la recherche. Par exemple, la même année (1987), Rastier suggère que *la sémiotique pourrait faire preuve d'une ambition plus haute : loin d'éliminer le contexte socio-historique, penser son rapport au texte comme un rapport d'intersémiotité*.<sup>289</sup>

Afin de pouvoir dégager le sens second des textes du corpus, nous avons choisi de mêler la sociocritique à l'analyse sémiotique. Le contexte littéraire explique davantage ces romans de l'après-guerre. Beaucoup de critiques y reviennent souvent. Parmi eux, nous avons Maingueneau (1993) qui déclare que *l'œuvre littéraire exprime son temps, elle en est*

<sup>286</sup> Cicéron cité par Georges Forestier dans *op. cit.*, p. 129

<sup>287</sup> Greimas, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 18

<sup>288</sup> Greimas, A.-J., *op. cit.*, p. 73

<sup>289</sup> Rastier, F., *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F, 1987, p. 219

*représentative*<sup>290</sup>. Il appuie Goldman (1964) qui affirme depuis longtemps que *le texte littéraire est le miroir de la société*<sup>291</sup>.

Autant dire que le texte littéraire se structure au tour d'un double aspect : le fictif et le réel. Le discours littéraire rappelle de façon imagée l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale. Pour la peindre, Camus recourt à l'allégorie de la peste, Giono aux couleurs vives et à la description d'un espace dominé par les soldats. Quant à Gracq, il use des signes qui reflètent une interprétation plurielle. De son côté, Vian évoque la guerre par la hantise du meurtre. Les mythes, les faits historiques, les exempla sont des motifs paradigmatiques repérables à travers le corpus.

### III.2.1 L'allégorie : *La peste* et la guerre

Après avoir assisté aux atrocités de la guerre, l'homme vit un déchirement intérieur. Il voudrait par là, partager son expérience avec les autres, sinon témoigner de la malheureuse condition humaine, du moins prouver que l'être humain est en perpétuel combat contre son destin. C'est ce qu'exprime Camus, par le biais de son héros, le docteur Rieux.

En tentant de décrire cette abjection, l'écrivain n'est plus responsable de son style, il se projette dans ses descriptions, attiré par son objet plutôt qu'il ne le représente. Les références historiques, comme la proclamation de l'état de siège, l'horreur des camps d'isolement, le four crématoire, la suggestion de la Résistance et de la Collaboration, sans oublier l'armistice, sont autant d'indices textuels qui justifient la ressemblance entre les deux fléaux. De son côté, le narrateur, de par ses expériences, exerce son savoir et essaie de faire une interprétation plurielle. N'est-ce pas pour cette raison que le fléau de la peste a été vite interprété comme la guerre ?

La peste est redevable à la guerre certaines de ses caractéristiques : l'injustice et la violence. Rieux, un narrateur-témoin qui s'analyse à la troisième personne du singulier, rapporte ici le mobile de sa chronique : le témoignage des souffrances endurées par les Oranais.

---

<sup>290</sup> Maingueneau, D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain et société*, Paris, Dunod, 1993, p.7

<sup>291</sup> Goldman, L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31

*Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisaient, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites...*<sup>292</sup>

D'autres passages du récit ont des références historiques. La première phrase du roman évoque les années de l'Occupation, bien que le dernier chiffre ne soit pas mentionné. Le narrateur laisse deviner le lecteur : *les curieux événements qui font l'objet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran.*<sup>293</sup> Ailleurs dans le texte, la dimension mortifère de la peste suggère ce phénomène historique, notamment dans l'évocation des camps d'isolement. Ceux-ci, rappellent les camps d'internement. Ne disposant pas d'informations et surtout ne voulant pas blesser les consciences de certains, le narrateur ne les décrit pas convenablement. Toutefois, les caractéristiques qu'il révèle prouvent que ces camps sont comparables à ceux instaurés par les nazis.

*Il y avait aussi dans la ville, plusieurs autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesaient lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous.*<sup>294</sup>

De même, les cadavres qui sont acheminés vers un four crématoire et les fosses anonymes font penser au nazisme. Par ailleurs, le manque de liberté des Oranais, l'impossibilité de communiquer, le couvre-feu, et la fermeture de la ville sont autant de caractéristiques de la Deuxième Guerre mondiale. Les quelques détonations d'armes qui se font entendre de loin, simulent la fusillade des juifs par les nazis. Le narrateur rapporte :

*deux timbres d'ambulance résonnèrent dans le lointain. Les exclamations, tout à l'heure confuses, se rassemblèrent aux confins de la ville, près de la colline pierreuse. On entendit en même temps quelque chose qui ressemblait à une détonation. Puis le silence revint. Rieux compta deux clignements de phare. La brise sembla prendre plus*

---

<sup>292</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 279

<sup>293</sup> *Idem*, p. 11

<sup>294</sup> *Idem*, p. 220

*de force, et du même coup, un souffle venu de la mer apporta une odeur de sel. On entendait maintenant la sourde respiration des vagues contre la falaise.*<sup>295</sup>

En recourant à l'allégorie de la peste pour évoquer la guerre, l'auteur veut attribuer à celle-ci ses attributs essentiels que sont la peur, la force, l'injustice, etc. Voici comment il la décrit :

*oui, il fallait recommencer et la peste n'oubliait personne trop longtemps. Pendant le mois de décembre, elle flamba dans les poitrines de nos concitoyens, elle illumina le four, elle peupla les camps d'ombre aux mains vides, elle ne cessa enfin d'avancer de son allure patiente et saccadée. Les autorités avaient compté sur les jours froids pour stopper cette avance, et pourtant elle passait à travers les premières rigueurs de la saison sans désemparer. Il fallait encore attendre. Mais on n'attend plus à force d'attendre, et notre ville entière vivait sans avenir.*<sup>296</sup>

Le récit est donc parsemé d'indices qui renvoient à la guerre. Le juge Othon qui revient des camps est présenté comme quelqu'un de très maigre et humble. En outre, l'état de peste est assimilable à l'état de siège. Le fléau et la guerre imposent un désordre social.

La peste est encore comparable à la guerre si nous en croyons Tarrou. Pour lui, le fléau signifie le mal dans le monde, le manque de liberté. C'est pourquoi il s'engage à la restauration de la paix universelle. Pour s'opposer à la peste, il crée et anime des formations sanitaires volontaires. Son action renvoie à une époque bien déterminée. Beaucoup de combattants incarnent certaines des vertus de la Résistance. Si Paneloux représente les hommes d'église qui ont tardé à rejoindre le maquis, Rambert et le juge Othon, ceux qui ont hésité à s'engager dans la lutte contre l'Occupation allemande, Rieux, Tarrou et Grand restent considérés comme des héros de la Résistance. Bien qu'ils ne veuillent pas prétendre à un héroïsme quelconque grâce à leur effort, leur conception de la peste prouve que celle-ci est un mal qu'il faut à tout prix combattre. Le fléau et la guerre sont tous les deux absurdes. Plus que la peste, la guerre se combat par l'amour. Les hommes des formations sanitaires se fondent sur cette vertu :

---

<sup>295</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 229-230

<sup>296</sup> *Idem*, p. 233

*c'est trop bête de ne vivre que dans la peste. Bien entendu, un homme doit se battre pour les victimes. Mais s'il cesse de rien aimer par ailleurs, à quoi sert qu'il se batte ?*<sup>297</sup>

Bien qu'il résiste vaillamment au fléau, l'être humain se rassure de son échec imminent. Autant dire que pour s'opposer finalement à la guerre, il faut de l'amour. Si la majorité des acteurs incarnent la Résistance, peu évoquent la Collaboration. Seul Cottard collabore avec l'ennemi. Ce qui le rassure, c'est ce survenir de la guerre qui fait de tous les hommes, coupables ou non, des sujets condamnés.

*Avec la peste, plus question d'enquêtes secrètes, de dossiers, de fiches, d'instructions mystérieuses et d'arrestation imminente. À proprement parler, il n'y a plus de police, plus de crimes anciens ou nouveaux, plus de coupables, il n'y a que de condamnés qui attendent la plus arbitraire des grâces, et, parmi eux, les policiers eux-mêmes.*<sup>298</sup>

Comme nous pouvons le constater, les croyances de Cottard sont une marque d'ironie de situation. Le petit rentier est en effet content que l'ordre soit basculé vu qu'avant la peste, il était recherché par la police. Autant que lui, les policiers s'attendent à une pire condamnation. Le coupable se réjouit de cette attente collective de l'horreur. Au fond de lui-même, il admire ce qui fait mourir les hommes. Ce fait apparemment comique est pourtant une marque d'ironie de situation. Schoentjes en dit plus long :

*la véritable comédie place ses individus dans un réseau de relations avec le monde mille fois ramifiées, elle conforte chaque individu et chaque chose à chaque autre individu et à chaque autre chose et envisage ainsi tout sous le rapport de l'ironie. C'est cela également que fait la guerre... La guerre met tout en rapport avec tout, l'apparemment grand avec l'apparemment petit, elle place un nouveau maître avec l'ancien qui se fait dominer à son tour, elle associe l'héroïque au mécanique, le pathétique au financier, et ainsi de suite sans fin.*<sup>299</sup>

La condition humaine est donc absurde. La guerre est un fléau qu'il est difficile d'expliquer. Si Cottard s'en réjouit, les autres en éprouvent de l'horreur. Autant dire que le premier incarne une attitude résignée et les seconds, la révolte. Tout comme l'armistice, la fin de la peste est présentée comme une capitulation entachée de regrets.

---

<sup>297</sup> Camus, A., op. cit., pp. 230-231

<sup>298</sup> *Idem*, cit., p. 178

<sup>299</sup> Schoentjes, P., op. cit., pp. 67-68



À la mort de Tarrou, Rieux compare la fin de la peste à l'armistice. La peste et la guerre sont semblables car les deux tuent injustement et les victimes ne peuvent facilement pas les oublier. Rieux sent que cette paix reflète la défaite définitive. Il en est affecté :

*mais pour celui qui enveloppait maintenant son ami, il était si compact, il s'accordait si étroitement au silence des rues et de la ville libérée de la peste, que Rieux sentait bien qu'il s'agissait cette fois de la défaite définitive, celle qui termine les guerres et fait de la paix elle-même une souffrance sans guérison. Le docteur ne savait pas si, pour finir, Tarrou avait retrouvé la paix, mais dans ce moment au moins, il croyait savoir qu'il n'y aurait jamais plus de paix possible pour lui-même, pas plus qu'il n'y a d'armistice pour la mère amputée de son fils ou pour l'homme qui ensevelit son ami.<sup>300</sup>*

Afin de pouvoir témoigner de ce qu'il a vu, le narrateur recourt à la forme impersonnelle. Le commentaire de Jacqueline Lévi-Valensi à propos de l'ambiguïté du *je* dans le récit de Camus illustre mieux cette absence de signification de la condition humaine.

*La déshumanisation, que symbolise la peste, et que l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle a bien connue, à travers les camps de concentration, les crimes contre l'humanité, la terreur totalitaire, cherche à empêcher le surgissement du **je** et de l'être ou à le faire disparaître. Peut-être le recours à un narrateur anonyme, qui parle de lui comme d'un **il** ou d'un **on** témoigne-t-il de la difficulté de dire **je** ou de dire son nom, dans un monde où le bacille de la peste n'est pas définitivement vaincu, et recouvre-t-il ainsi un autre aspect du tragique<sup>301</sup>.*

Ajoutés à ces formes de l'énonciation, le format socioculturel des sujets interprétants et la longueur de la métaphore colorent l'image et changent la *métaphore* en une *allégorie*. C'est pourquoi la peste dont il est question dans le roman de Camus n'est autre que la Seconde Guerre mondiale. Selon Eco, *la métaphore est l'instrument qui permet de mieux comprendre le code (ou l'encyclopédie)<sup>302</sup>.*

De par ses souvenirs et son imagination, le lecteur interprète le texte allégorique en partant des connaissances acquises, des scénarios déjà vus. Dans le cas de l'allégorie, *c'est un rappel immédiat à des codes iconographiques déjà connus qui joue. La décision de l'interpréter naît en général du fait que ces iconogrammes paraissent clairement reliés l'un à*

---

<sup>300</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 262

<sup>301</sup> Lévi-Valensi, J., *op. cit.*, p. 77

<sup>302</sup> Eco, U, *op. cit.*, p. 189

*l'autre par une logique avec laquelle nous sommes déjà familiarisés grâce au trésor de l'intertextualité. L'allégorie renvoie à des scénarios, des frames intertextuels que nous connaissons déjà.*<sup>303</sup>

La peste et la guerre ont en commun la séparation, la violence, l'absurdité. Or, comme la guerre vient de frapper l'humanité et particulièrement l'Europe, le roman de Camus sera lu à la lumière de ce fait. Camus s'en convainc à travers cette lettre qu'il adresse à Roland Barthes : *la peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe.*<sup>304</sup> Autant la peste est l'interprétation allégorique de la guerre, autant *Le rivage des Syrtes* réfère à la fin des limites paisibles et partant au début des frontières d'un au-delà fabuleux et monstrueux : le Farghestan. La religion, le mythe et l'histoire permettent de bien comprendre le sens caché du roman.

### III.2.2 Les signes à travers *Le rivage des Syrtes*

Si le roman se résume en une longue et curieuse attente, c'est que le narrateur, dans sa fonction d'observateur à l'Amirauté, s'aperçoit toujours des signes. Au fond de lui-même, il attend l'arrivée de *quelque chose* qu'il ignore pourtant. Il ne le saura qu'à la fin du récit : *je savais pour quoi désormais le décor était planté*<sup>305</sup>. Ces signes annoncent la reprise des hostilités. En plus de la thématique de la guerre, le texte est émaillé de mythes, d'exempla et d'histoires anciennes qui dénotent l'attente de la mort.

La guerre est à la fois présente et absente. Sa présence se justifie principalement par la thématique de l'œuvre. *Le rivage des Syrtes* fait état d'une plaidoirie d'un sujet à la fois rebelle et résigné. Envoyé aux Syrtes pour observer ce qui se passe du côté des frontières, le narrateur, en même temps acteur, regrette d'avoir déclenché une guerre sanglante. Il essaie, en revanche de justifier son attitude : la guerre était inévitable. Le récit se clôt sur l'éclatement d'une guerre apocalyptique que beaucoup de symptômes ont annoncée.

La fonction du sujet et la façon dont il a accompli sa mission dénotent ainsi une survivance du mythe *La guerre de Troie* d'Homère. Aldo qui se fait engager par la Seigneurie pour la livrer à la guerre, ressemble aux Grecs cachés dans le cheval de bois pour détruire Troie. Il s'agit d'une ironie de situation dont nous avons vu les occurrences. En plus du mythe

---

<sup>303</sup>Eco, U, *op. cit.*, p. 235

<sup>304</sup> Camus, A. « Lettre à Roland Barthes du 11 janvier 1955 », cité par Vallette B., dans *Esthétique du roman moderne*, p. 208

<sup>305</sup>Gracq, J., *op. cit.*, p. 320

troyen, le récit s'apparente au mythe germanique que nous avons évoqué plus haut. Ces textes anciens sont revisités et revivifiés d'autant plus qu'ils se résument en guerre, en morts et en la quête de l'invisible. Cette guerre qui menace d'éclater depuis longtemps et qui se profile à l'horizon alimente tout le texte de Gracq.

Si la guerre couve partout dans le récit, elle fermente à cause du discours religieux de l'officiant de Saint-Damase. La fête de Noël symbolise la nativité, mais la lecture polysémique qu'en font les fidèles signifie aussi la mort et la résurrection d'Orsenna. Autant dire que la religion évoque la guerre en partant de l'histoire : le massacre des *Saints Innocents* sous Hérode. En cela, elle propulse le jeune révolté au devant des autres en réveillant sa conscience déjà éveillée. En entreprenant de bien vérifier l'existence des navires fantômes, il dépasse la *Ligne Rouge* et son navire de guerre reçoit trois coups de canon.

En outre, plusieurs exempla évoquent la guerre. Nous avons déjà vu les figures de sages éparpillées sur le chemin du héros dont le vieux Carlo, l'homologue du jeune Aldo. Quand celui-ci lui demande pourquoi il a renvoyé les équipages, le vieux recourt à un exemplum pour faire comprendre et partant faire adhérer le jeune à son idée. Son exemple évoque le changement, la rupture du statu quo. Voici comment il procède pour lui répondre :

*c'est difficile à faire comprendre. Il essaya de réfléchir.*

*-...Ne crois pas que je n'aime pas Marino ; c'est mon plus vieil ami. Je vais t'expliquer. Quand j'étais petit, notre vieux serviteur allait se coucher dans le grenier sans lumière. Il était si habitué qu'il marchait dans le noir sans tâter, aussi vite qu'en plein jour. Eh bien ! que veux-tu, à la fin la tentation a été trop forte : il y avait une trappe sur son chemin, je l'ai ouverte...*

*Le vieillard sembla réfléchir avec difficulté.*

*-...Je pense que c'est énervant, les gens qui croient trop dur que les choses seront comme elles sont.<sup>306</sup>*

L'exemplum de Carlo prouve que le changement et la surprise naissent de l'habitude. Aldo en déduit qu'une bataille surviendra à partir de cette guerre qui est toujours à venir. Il suffit peut-être que le *révolté* surprenne un conservateur *résigné*. La chute de Marino après l'apparition de l'Envoyé en est une cohérente incidence.

Enfin, la prédominance de l'isotopie de la guerre est manifeste à travers le récit. Le classème de révolte se glose par traître, passer outre, ensorcellement, la fête de la nativité, la

---

<sup>306</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 91

guerre passée et à venir, la signification des noms propres comme Aldo, Aldobrandi, le Farghestan, la richesse des oxymores : grande rose noire, anges cruels. La résignation s'explique par le recours à la métaphore du déclin, caractéristique de toute la cité et de l'ensemble de toutes ses villes.

Bien qu'il ait déclenché une guerre sanglante, Aldo tente de s'en justifier. En se révoltant contre la léthargie de sa cité, il veut montrer qu'il avait l'ambition de la sauver. S'il a donc été rebelle, les autres sujets étaient des résignés. Toutefois, sa plaidoirie est une sorte de repentir puisqu'il parle bien après la destruction de sa patrie. Le thème de la guerre est tellement présent à travers le récit qu'il a fait l'objet de plusieurs études. Elles évoquent, toutes, l'omniprésence et l'imminence de la guerre lue sous plusieurs angles. Nous pouvons en relever trois principaux : l'histoire, la religion et les mythes.

L'histoire qui est évoquée est celle des années 1938. D'après Renouard, Orsenna renvoie à la France et le Farghestan à l'Allemagne nazie, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Le Farghestan, pays de la mort, et limitrophe d'Orsenna se trouve à l'Est de celui-ci. L'auteur précise que *l'est suscite nos veilles, dans les mythes géopolitiques. Les dénouements sont à l'est, les guetteurs portent sur lui la tension attentive de leur regard inquiet et orienté.*<sup>307</sup>

À l'est se situe le Farghestan et symboliquement, l'Allemagne nazie qui menace de franchir ses frontières avec la France. Politiquement et militairement, le Farghestan se prépare à assaillir Orsenna. Murat insiste sur cette topographie littérale et métaphorique du texte :

*la mer des Syrtes étant fermée, le Farghestan est à la fois à l'est, de l'autre côté de la mer, et au sud, au terme du désert ; Vezzano et Sagra indiquent toutes deux la **bonne direction**. La prophétique **flamme qui viendra sur l'eau**, franchira les déserts du Sud, soulevée par la **vague noire** des cavaliers farghiens. Sur un autre plan, cette pulsation est le temps même de l'histoire, écrit par une métaphore identique : dans le présent de notre texte, la **vague mystique** du Farghestan, **née dans le creux de ses déserts**, va **recouvrir** Orsenna dont les digues ont sauté une à une ; trois siècles auparavant, la même vague portait Orsenna et la flotte de l'amiral Rodrigo. L'important n'est pas que l'un ou l'autre parti l'emporte, mais que le mouvement se perpétue : car son absence induirait la véritable mort sous les apparences de la vie ; ainsi le présent d'Orsenna, l'engourdissement de l'organisme politique, figé en une **pièce de musée**, et des*

---

<sup>307</sup>Renouard, M., *op. cit.*, p. 9

*relations commerciales, se projette sur les éléments eux-mêmes : la mer des Syrtes devient **une vraie mer morte**.*<sup>308</sup>

Chez Gracq, la guerre paraît inévitable. D'une part, le pays est en conflit tacite avec ses voisins. D'autre part, la guerre aura lieu parce que les Aldobrandi la souhaitent et l'activent. Ces hostilités latentes suggérées par une multitude de signes semblent ne pas trouver d'explication. Le passé mythique est à ce prix valorisé. Le tableau de l'ancêtre rebelle pendu au mur de la chambre de Vanessa invite à lire une guerre à venir, née des cendres de l'ancienne.

Gracq a donc repris le mythe de *La guerre de Troie* qui avait inspiré Giraudoux (1935) quelques années auparavant, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. *Les Nouvelles littéraires* du 6 décembre 1951 lisent le roman à la lumière des réalités historiques de l'époque et s'interrogent ainsi :

*l'auteur sait-il qu'il nous rend, sous une nouvelle forme bien à lui, **La guerre de Troie n'aura pas lieu** ? Elle aura lieu, parce que les Alcobrandi[sic], tisons de discorde à Orsenna, la souhaitent sombrement ; parce que le vieux Danielo, qui est comme un doge philosophe, sage et sans illusions, comme l'Ulysse de Giraudoux, sent que le fruit de la guerre mûrit sur les deux terres ennemies, et qu'on ne l'empêchera pas de tomber...Parce que Vanessa, la Dalila des Alcobrandi, met le feu au cœur d'Aldo, et qu'Aldo, sans pressentir les suites de sa hardiesse, conduira un jour le vieux patrouilleur **Redoutable** au-delà de la ligne respectée depuis trois siècles, pour apercevoir ce qu'on peut bien forger en Farghestan, et ce qui illumine le volcan éteint de Targui[sic]. Parce que le parti de la paix, incarné par le capitaine Marino, est vieux, momifié...Parce que la volonté de paix, chez lui, chez Aldo, comme chez Hector de Giraudoux, cède sous les poussées de forces obscures...Nous assistons au réchauffement d'une guerre froide ; vraiment froide celle-là ; et qu'on croyait cadavre.*<sup>309</sup>

Roman des signes, il faut sans doute une lecture axée sur plusieurs angles de vision pour comprendre la pierre de touche du récit. Le décor figuratif affiche une longue attente de *quelque chose* par un sujet considéré comme bouc émissaire. Sur le plan historique, nous trouvons que Gracq nous ramène vers les années de la *drôle de guerre*. Nous avons vu que celle-ci est évoquée par l'intertexte religieux et aussi par les mythes. Les références à ce second

<sup>308</sup> Murat, M., *op. cit.*, p. 25

<sup>309</sup> Giono, J., *Œuvres romanesques complètes*, p. 1353

conflit mondial se décèlent encore à travers les récits de Giono. Aux yeux du pacifiste, le mal ronge le cœur humain.

### III.2.3 Le mal au cœur de l'homme : Giono

Parmi les maux qui déchirent l'humanité, la guerre se révèle être le vice le plus pernicieux s'il en fût un. Sans pour autant la nommer, les artistes la suggèrent par des témoignages, en en rapportant la part tragique. Giono le reconnaît : *dès qu'un choléra, une peste, une guerre de cent ans s'abat sur l'humanité, on voit se créer au milieu des tourbillons du malheur, des sociétés d'honnêtes gens, sourds aux mots d'ordre, dédaigneux des habituels remèdes, qui continuent obstinément à chercher leur joie*<sup>310</sup>. Chez le pacifiste, la guerre n'est pas évoquée au même degré. Il faut une lecture en filigrane pour s'en apercevoir à travers *Le Moulin de Pologne*, tandis qu'elle est plus manifeste dans *Le hussard sur le toit*.

#### III.2.3.1 Les couleurs vives dans *Le Moulin de Pologne*

La terreur qui hante les habitants de la petite ville à cause du destin qui poursuit les Coste est une expression de l'existence du mal dans le monde et aussi dans le cœur de l'être humain. Le mythe, la religion et l'histoire sont des indices textuels qui peuvent le confirmer.

L'inspiration mythique découle de cette envie de vouloir pérenniser le drame. Le tableau peint en couleurs vives est transféré au notariat de maître Didier. Il inspire de l'effroi à cause du surnaturel qu'il véhicule. Autant les Coste portent le sceau de leur destin, autant la ville est définitivement marquée par eux. En conservant au notariat ce *tableau*, ironiquement appelé *drapeau* des Amalécites, les habitants accordent au drame des Coste une importance capitale et une ampleur légendaire. Cette peinture joue le rôle de l'exemplum. Elle est orientée vers un *faire admettre* et un *faire agir*.

Du malheur Coste, les habitants terrorisés font une légende. Voici en partie la description dudit drapeau ; son contenu suffit à lui seul à émouvoir l'observateur ou le lecteur, car il s'agit d'une image apocalyptique. En plus des dessins apeurants, la peinture est effrayante. Les couleurs vives symbolisent la mort violente. Voici comment le narrateur le décrit :

*en plus des serpents, des oiseaux et des villes, cette mère d'Anaïs et de Clara est entourée de scènes semblables à celles que l'on voit dans les ex-voto pendus aux murs des chapelles miraculeuses pour remercier le Seigneur d'avoir échappé à l'infortune de*

---

<sup>310</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 1307

*la terre et de la mer : roues brisées, brancards rompus, chevaux emballés, canots crevés, vaisseaux submergés (dans le tableau ils sont submergés par des nuages), maisons vomissant des flammes par portes et fenêtres, chiens enragés mâchant du savon, fusils éclatés, robes en feu, explosions de lampes à pétrole et même rochers tombant du ciel. Il y a en outre comme les instruments de la passion dans les tableaux religieux : des béquilles, des brancards et un cercueil. Tout est peint en couleurs vives : rouges, verts, bleus, et beaucoup d'un jaune très étincelant qui voisine avec un noir de goudron<sup>311</sup>.*

Le drame des Coste devient ineffaçable et prend ainsi une importance historique. Inspiré de *La Bible*<sup>312</sup>, le tableau des Amalécites est aussi une expression de la tragédie. Comme le mythe ou l'exemplum, il joue le rôle d'insistance. La peur qu'il inspire est comparable à celle qu'occasionne la guerre, de par ces évocations du rouge, de la nuit, du sang, des flammes, des fusils, des explosions, etc.

Le rouge renvoie à une mort accidentelle. En plus de la grosse cerise rouge qui emporte la petite Marie et de la mort de sa mère en couches, cette couleur est aussi indirectement évoquée par les objets tranchants et perforants dont il est question dans le roman. L'hameçon, qui d'habitude pêche les poissons, emporte Coste. Clara est éventrée par un gros éclat de verre. Au Chapitre dernier, le narrateur, malade et toujours souffrant, suggère qu'il se fait saigner sans résultat. De même que le rouge évoque le sang, de même, le noir représente le néant. Lors du terrible accident de Versailles, les cadavres ont été retrouvés carbonisés et les ballasts imbibés de sang. Plus que le noir et le rouge, le feu et la nuit sont négativement connotés. Ils jouent un rôle séducteur. Julie et son fils Léonce, surnommé le beau ténébreux en subissent des coups fatals.

Giono écrit cette histoire tissée de malheurs pour traduire la déshumanisation de l'être humain. La guerre éclate, se développe et devient mondiale à cause de mauvais rapports interpersonnels. L'instinct de conservation, la haine, la hantise de la mort, les massacres, les génocides, etc., se rencontrent aussi bien dans le roman que dans l'actualité. Du point de vue historique, nous dirions que le titre même du récit ne saurait être expliqué sans tenir compte de la participation à la guerre de l'écrivain. Il a découvert le domaine du Moulin pendant la Seconde Guerre mondiale.

---

<sup>311</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 29 -30

<sup>312</sup> *La Bible*, L'Hébreux, Exode, XVII, 14, Amaleq

*Le Moulin de Pologne doit en fait son existence littéraire à une rencontre de l'écrivain. Giono précise, dans la postface donnée au Club du meilleur livre, qu'il fut un soir frappé, sur la route qui mène de Cruis à Sigonce, par l'aspect terrifié d'une grange dont il devait découvrir le nom sur la carte d'état-major... Ces vestiges d'un moulin, devenus des bâtiments de ferme, Giono les a découverts, pendant la dernière guerre, en se rendant à Montlaux où vivait alors Lucien Jacques. Par la suite, Giono, Lucien Henry et Jean Carrière repérèrent l'endroit et s'informèrent de l'origine de ce nom. Il leur fut répondu que la ferme avait appartenu à un certain Paul, puis à sa veuve, la Pauloune ou Paulougne, et qu'un relevé cadastral avait fait du Moulin de Paulougne le Moulin de Pologne.*<sup>313</sup>

Comme nous le constatons, Giono s'est inspiré d'un fait réel et il a retenu, en plus du nom, l'aspect terrifié qui ne manque pas de référer à l'histoire en vogue, c'est-à-dire, à la guerre. En plus de cette influence historique, le récit s'inspire de *La Bible*. Les Coste sont à la fois menacés par le destin et par l'entourage humain. En cela, ils sont comparés aux Amalécites. La hantise du mal est encore la source d'inspiration de l'autre roman de l'auteur.

### III.2.3.2 L'omniprésence des soldats à travers *Le hussard sur le toit*

Après Gracq, Giono choisit des soldats comme personnages principaux du roman. L'influence de la guerre n'est sans doute pas absente. Pendant le récit, le narrateur revient plusieurs fois sur l'image dénigrante des soldats. Le titre même du récit en suggère la singulière posture. En outre, l'évocation des quarantaines, l'entassement des morts, l'incinération de ces derniers, la peur de mourir et l'égoïsme colorent cette présentation calomnieuse des soldats et la peur que cela impose.

Le héros est un jeune colonel qui ironiquement fuit une révolution. Bien plus, il doit ce grade à sa mère. C'est pourquoi il trouve dans le combat contre le choléra, une occasion de se faire valoir. Caché sur les toits d'une maison à Manosque, le jeune colonel a tout perdu de sa noblesse.

Même si le colonel se laisse enrôlé par la nonne pour laver les morts, il se sent plus vertueux que les soldats. Ceux-ci prennent des armes pour lutter contre l'épidémie. Il ne cesse de les comparer au mal de choléra. À son avis, le comparant et le comparé ont en

---

<sup>313</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 1224-1225



commun l'injustice. Par exemple, au moment où il allait ensevelir décemment le Petit Français, un capitaine l'en a empêché pour l'enterrer sans cérémonie.

Ailleurs dans le texte, les soldats sont présentés comme injustes, impuissants et corrompus. Leur injustice découle de leur ignorance. Sans pour autant chercher à savoir la cause de certains faits, ils s'emporent contre les citoyens car ils ont des armes. Toutefois, ils se montrent impuissants. Dans le combat qui les oppose à Angelo, celui-ci parvient à s'enfuir après les avoir roué de coups. Enfin, les gardiens de prisons passent leur journée à somnoler. Corrompus ils le sont d'autant qu'ils libèrent les uns au détriment des autres. Le narrateur traduit cette injustice par la confusion volontaire des maisons de quarantaine et des prisons.

En outre, comme les soldats sont chargés d'assurer l'administration et le maintien de l'ordre, il règne à travers le récit un véritable état de siège : l'instauration du couvre-feu, les arrestations arbitraires, la présence inquiétante des soldats, etc. En plus de la détraction de ces derniers, le narrateur présente les politiciens comme des démagogues. L'image de Giuseppe, meneur du groupe et criminel est à ce propos significative. Emprisonné deux fois pendant la seconde guerre mondiale, Giono rompt définitivement avec les communistes. En créant le personnage de Giuseppe, il veut montrer que les communistes, les *staliniens* tentent de jouir du totalitarisme. Anglard nous le fait savoir : *le personnage de Giuseppe s'impose à l'auteur après le virage pessimiste de 1947 (...). Les staliniens imposent aux autres un modèle commun tout en disposant des privilèges.*<sup>314</sup>

L'image dénigrante des soldats, la trahison des politiciens et la présentation de certains faits historiques : les camps d'internement, les fosses communes, l'incinération des morts, etc., prouvent que l'auteur s'est inspiré de la guerre pour écrire ce récit. Comme la peste, le mal de choléra évoque la guerre et la dégradation des rapports interpersonnels. Angelo se bat contre cette monstruosité humaine. Le mal dans le monde se décèle enfin à travers la lecture du récit de Vian.

---

<sup>314</sup> Anglard, V., *op. cit.*, p. 48

### III.2.3.3 La hantise du meurtre à travers *L'Écume des jours*

Le mal et la guerre sont les pivots essentiels de *L'Écume des jours*. Cette mort souveraine peut être saisie sous l'isotopie de la guerre. Elle est évoquée même si elle n'apparaît pas. Nous avons vu, en effet, que le travail de Colin consiste à faire pousser les canons de fusils car son pays se prépare pour une guerre. Ensuite, les acteurs du roman sont, pour la plupart des criminels. La possession d'armes par des sujets passe pour un fait anodin. Alise ouvre le cœur du libraire à l'aide de l'arrache-cœur de son fiancé, tandis que celui-ci tente de tirer sur les policiers avec un vieux fusil.

En plus de cette guerre suggérée, le mal est, quant à lui, manifeste. Tout le récit s'emploie à le prouver. Les acteurs humains, animaliers et la nature apparaissent à travers le roman comme des instruments du diable et de la mort. Plus que le bien, le mal est ancré dans le monde. *Le dictionnaire des littératures de langue française* l'approuve : *la lecture de L'Écume des jours et de L'Arrache-cœur suffit à montrer que l'interrogation sur le Bien et le Mal est en fait une des préoccupations essentielles de Boris Vian.*<sup>315</sup>

Nous venons de voir que la référence à la guerre se rapporte au travail de Colin, au pullulement d'armes et aux différents cas de meurtres dans le roman. L'influence du mal résulte encore de la dimension mortifère de la nature car le récit est fantastique.

Somme toute, l'*outré-sens* est le mal dans le monde. Il est différemment peint par les quatre écrivains. Aux yeux de Camus, la peste est le symbole de la guerre et l'incarnation du mal. Pour Giono, le mal résulte des rapports sociaux qui se diluent, tandis que Gracq semble le plus se rapprocher du mythe en postulant que le mal et la guerre naissent de la hantise d'un destin. Plus que quiconque, Vian ajoute à la monstruosité humaine, la dimension mortifère de la nature. L'*outré-sens* du tragique est sa connotation moderne, c'est-à-dire, le mal et la guerre. Notre hypothèse est donc vérifiée. De cette lecture que nous venons de faire de la figurativité du tragique, nous déduisons que l'espace, le temps et l'acteur sont les cadres d'une vision artistique d'un monde tragique moderne. L'être humain n'est plus poursuivi par les dieux, mais il est victime de l'histoire et de la société qu'il oriente lui-même ; de là, l'ironie du sort. Cette description de la *révolte* et de la *résignation* est une réécriture de la *révolte* prométhéenne.

---

<sup>315</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, 2001

## Conclusion

Au cours de cette première partie, nous voudrions comprendre les concepts de *révolte* et de *résignation* du point de vue affectif. Nous avons vu que le sentiment tragique dépasse le genre. Au premier intitulé, nous en avons construit le parcours passionnel canonique. Au deuxième, nous en avons mesuré les variantes à travers le corpus. Dans les deux premiers chapitres, nous nous sommes servie de l'approche syntagmatique. Au chapitre trois, nous avons essayé de dégager la dimension figurative et sensorielle. Plus que la passion, le tragique moderne garde de l'ancien le cadre spatio-temporel même si les acteurs ne se ressemblent forcément point. Bien plus, tandis que les anciens essaient de justifier les grandes infortunes par l'existence d'une fatalité qui s'acharne après des sujets nobles, les modernes arguent que c'est l'histoire qui a pris les faces du destin. Notre hypothèse, *la dichotomie révolte/résignation dans le roman de l'après-guerre engendre le sentiment tragique*, vient d'être validée.

Émaillée de quelques aspects de mythes et de l'actualité, la littérature retrouve sa fonction cathartique. L'écrivain crée une œuvre à la fois ancienne et moderne. Aussi la littérature devient-elle une forme de connaissance d'un monde changeant ainsi que le révèle Ramón Alvarado, lui-même lecteur de Baktine : *la pensée esthétique chez Baktine ne ressemble pas du tout à un système normatif ou à l'élaboration d'un canon à valeur universelle. Elle est surtout une position envers le monde lui-même, mais il faut dire que ce monde a des racines sociales profondes et n'est pas du tout conçu comme un monde physique, toujours là, mais comme un cosmos de significations plurielles à construire et reconstruire infiniment, c'est-à-dire un monde toujours pas là*<sup>316</sup>. En partant d'un point de vue spatio-temporel sur le monde, l'observateur l'interprète en se construisant une représentation schématique de ses réalités. Il s'en fait une vision cognitive.

---

<sup>316</sup> Alvarado, R. ., « Le devenir et les formes du temps », dans *Le Devenir NAS*, pp., 201-202

*Le mal qui est dans le monde vient presque toujours de l'ignorance, et la bonne volonté peut faire autant de dégâts que la méchanceté, si elle n'est pas éclairée. Les hommes sont plutôt bons que mauvais, et en vérité, ce n'est pas la question. Mais ils ignorent plus ou moins, et c'est ce qu'on appelle vertu ou vice, le vice le plus désespérant étant celui de l'ignorance qui croit tout savoir et qui s'autorise alors à tuer. L'âme du meurtrier est aveugle et il n'y a pas de vraie bonté ni de bel amour sans toute la clairvoyance possible.<sup>317</sup>*

---

<sup>317</sup>Camus, A., *La peste*, p. 124

## DEUXIÈME PARTIE : RÉVOLTE ET RÉSIGNATION DU SUJET TRAGIQUE

### Introduction

Du point de vue thymique, la configuration sémiotique de la révolte et de la résignation affecte tragiquement le sujet. En se heurtant au *devoir* de la fatalité, son *vouloir* finit par se transformer en un *vouloir-savoir*. La dimension cognitive du récit se construit à l'échec de la lutte pragmatique. Après avoir constaté qu'il s'éloigne de plus en plus de son objet de valeur, le sujet commence à douter de son programme et tente une auto-destination. Au bout de sa quête, il comprendra que la vie est une lutte et que cette dernière constitue le fondement même de la dignité humaine.

Cette situation n'est pas du tout neuve en littérature. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le long exil de Victor Hugo est considéré comme la période la plus féconde et la plus haute de sa vie et de son œuvre. Il doit sa popularité à son destin d'exilé auquel il a su donner une couleur légendaire. Cette prise de conscience qui résulte d'un profond combat intérieur n'est pas seulement le ressort du génie hugolien, c'est aussi le propre de l'engagement sartrien. Avant la Deuxième Guerre mondiale, Sartre est enfermé sur lui-même. À la fin de la guerre, il se convertit en socialiste.

De même, contemporains de Sartre, Camus, Giono, Gracq et Vian nous présentent des personnages qui, après de terribles maux, effectuent de profondes mutations sur le plan mental. La dimension cognitive de ces quelques romans de l'après-guerre nous offre une vue panoramique de la prise de conscience. Le post-conflit est en effet une période riche en philosophies. Sartre sera considéré comme *le pape de l'existentialisme*, Camus le grand défenseur de *l'absurde* au moment où Malraux incarne *l'humanisme*. Quoique différentes, ces trois philosophies sont trois manières de prôner un même idéal qu'est la connaissance et l'importance de la personne humaine dans une société rongée par le mal.

Abandonné à lui-même en pleine crise existentielle, l'homme de l'après-guerre tente de s'accommoder à sa misérable condition. La fiction traduit de diverses manières ce combat auquel il se livre continuellement. Par un procédé ironique, le romancier essaie de décrire cette lutte acharnée et cet échec y relatif. En plus de cette tournure ironique, il recourt à l'humour. Il s'efforce de ne pas subir l'échec en s'en moquant. Si l'humour et l'ironie sont les figures essentielles qui peignent le portrait du combattant, elles sont généralement sous-tendues par

d'autres images. L'humour et l'ironie sont donc une stratégie du désespéré, tandis que la métaphore et les figures de styles connexes sont l'expression même de la violence de l'anti-sujet. Autant dire que l'énonciation en acte constitue le support du présent examen. En quête du savoir, l'être humain se détourne de Dieu et s'assume seul responsable de son sort.

Pour pouvoir expliquer ce combat humaniste dans lequel s'engage le sujet cognitif, nous recourrons à la dimension pragmatique et cognitive des textes. Nous n'étudierons pas un récit entier comme précédemment, nous nous servirons de quelques extraits pour appuyer nos propos.

## I. LE PROGRAMME NARRATIF DE LA LUTTE

Du point de vue pragmatique, le programme narratif de la lutte échoue. Comme le mandateur n'est pas compétent, il n'y a pas de performance. Ne pouvant plus accuser le destin, le sujet s'applique à connaître son anti-sujet. Il est amené à interpréter le sens de son combat et à tenter une *auto-destination*. Il adopte ainsi une stratégie cognitive.

### I.1 Le programme narratif de la lutte : échec

Le niveau actantiel et la syntaxe narrative qui sous-tendent le *programme narratif de la lutte* prédéterminent les acteurs à l'échec. Au niveau actantiel en effet, l'échec découle du manque de volonté. Le *devoir* émanant du destinataire annihile tout *vouloir* des sujets. Ceux-ci sont tentés à leur tour par le changement de rôles afin de pouvoir varier les stratégies. De son côté, la syntaxe narrative offre une suite de maladresses. La manipulation est défailante et la compétence reste faible. C'est pourquoi les acteurs n'acquièrent jamais le statut de sujets réalisés. Ils tentent ainsi une auto-destination, caractéristique essentielle de la conversion pragmatique en dimension cognitive. L'analyse qui suit se propose de le démontrer.

#### I.1.1 Le niveau actantiel

##### I.1.1.1 L'axe du désir

Dans le cas des fléaux, il est difficile d'établir une relation de désir puisque l'objet est un bonheur disparu. La relation qui unit le sujet à son objet est une sorte de palliatif. Le schéma de la restauration implique ainsi une relation entre un sujet déjà mécontent, voire terrorisé et un bonheur de remplacement. Le sujet ne cherche pas à rétablir la situation ancienne, mais il souhaite survivre à l'échec.

Voici par exemple la nature du désir qui incite Aldo à pouvoir restaurer son bonheur disparu. Au moment où il est abandonné par son amie d'enfance, il sollicite un emploi dans une province éloignée de la ville. Le désir est lié à une restauration, un remplacement d'un bonheur par un autre et non à une quête. C'est pourquoi l'objet de valeur recherché n'est pas au départ très envoûtant. Le sujet hésite entre plusieurs choix et entreprend une quête indécise. Il préfère effectuer précipitamment un changement à restaurer le bonheur disparu. Ce manque de projet bien clair est en soit un mauvais départ. Le héros-narrateur en fait cet aveu :

*il arriva que ma maîtresse me quitta : j'en eus d'abord seulement de l'humeur, et je ne m'alarmai vraiment qu'en mesurant soudain le peu d'inclination que je me sentais à en prendre une autre. Cet accroc médiocre à des occupations dont les mailles s'étaient, sans que je le susse, peu à peu démesurément distendues, fit soudain s'effiler en lambeaux sous mes yeux ce que je considérais peu de jours auparavant comme une existence acceptable : ma vie m'apparut irréparablement creuse, le terrain même sur lequel j'avais si négligemment bâti s'effondrait sous mes pieds : j'eus soudain envie de voyager : je sollicitai de la Seigneurie un emploi dans une province éloignée.<sup>318</sup>*

Ce désir de travailler est fondé sur une mésaventure amoureuse. Rien n'empêchera que l'amoureux devienne un aventurier politique et perde le pays. C'est une lutte défensive, une sorte de résistance. Dans le roman de Camus, avant qu'il n'y ait la création des organisations volontaires, l'échec est cuisant car, au lieu qu'il soit mis en route un programme de lutte fondé sur le *vouloir* des sujets, l'administration instaure le sauvetage général obligatoire.

#### I.1.1.2 L'axe de la communication

Pendant l'épidémie de peste survenue à Oran, l'administration hésite à prendre des mesures d'assainissement public. Quand elle entreprend de se servir des volontaires, l'appel officiel est sans effet. En tant qu'instance destinatrice, elle échoue. Les hommes valides, aussi bien que les prisonniers obéissent malgré eux à l'autorité. La lutte n'est pas efficace d'autant plus qu'elle n'est pas volontaire. L'échec de l'axe de la communication découle du manque d'imagination de la part du destinataire. Celle-ci recourt à la force et non à la coopération. Cette conversation entre Tarrou et Rieux le prouve :

*-J'ai appris que la préfecture envisage une sorte de service civil pour obliger les hommes valides à participer au sauvetage général.*

*-Vous vous êtes bien renseigné. Mais le mécontentement est déjà grand et le préfet hésite.*

*- Pourquoi ne pas demander des volontaires ?*

*- On l'a fait, mais les résultats ont été maigres.*

*-On l'a fait par la voie officielle, un peu sans y croire. Ce qui leur manque, c'est l'imagination. Ils ne sont jamais à l'échelle des fléaux. Et les remèdes qu'ils imaginent*

---

<sup>318</sup>Gracq, J., *op. cit.*, p. 10



*sont à peine à la hauteur d'un rhume de cerveau. Si nous les laissons faire, ils périront et nous avec eux.*

*-C'est probable, dit Rieux. Je dois dire qu'ils ont cependant pensé aussi aux prisonniers, pour ce que j'appellerai les gros travaux.*

*- J'aimerais mieux que ce fût des hommes libres.<sup>319</sup>*

L'appel de l'administration étant resté presque sans effet, il y a du doute que les adjuvants accomplissent bien leur tâche. En plus du manque de volonté, il y a le *pouvoir* et le *savoir* qui semblent eux aussi faire défaut.

### I.1.1.3 L'axe du pouvoir

Les adjuvants et les opposants disposent d'un *pouvoir* faible. Comme la manipulation reste défaillante et le sort très puissant, les adjuvants ne sont pas nombreux. Ils s'adjoindront aux combattants au moment où ces derniers se seront convertis en sujets cognitifs.

Toutefois, nous pouvons avoir des adjuvants et des opposants capables de faire gagner ou perdre provisoirement la victoire. Nous citerions ici le rôle éminemment ambigu de Mlle Hortense dans *Le Moulin de Pologne*. Coste est à la fois destinataire, destinataire et sujet de l'action. Après avoir constaté qu'il est impitoyablement poursuivi par le destin, il décide de chercher des gendres oubliés de Dieu. Se servant de sa finesse, Mlle Hortense parvient à convaincre le vieil homme d'accepter les frères de M... qu'elle lui propose. Le discours de la marieuse est une persuasion où domine la modalité du *savoir*, surtout le *savoir-dire*. Elle manipule Coste afin de lui faire admettre son offre. Ici, elle est destinatrice du programme narratif d'usage, le *choix de gendres oubliés de Dieu*. Elle joue aussi le rôle d'adjuvant dont le programme narratif est la *lutte* pour la résistance. Elle renforce son argumentation par des exemples qui frisent l'exagération et la restriction ou l'exactitude :

*enfin, dit-elle, je me sers de votre propre image et la sagesse des nations est d'accord avec elle. Si j'ai bien compris l'allusion, ce qu'il vous faut pour vos petites, ce sont deux garçons qui n'ont surtout pas inventé le fil à couper le beurre. C'est précisément ce que j'ai en magasin. Tout ce qu'ils pourront leur faire, ce sont des enfants ; ah ! dame ! il y a un minimum à quoi il faut vous attendre. Mais, pour ce qui vient de Dieu, zéro. À ce point de vue, je vous les garantie sur facture. Prenez-les par la peau du cou*

---

<sup>319</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 118

*et flanquez-les dans un volcan, ils en sortiront frais comme la rose et sans y avoir rien compris. On ne peut même pas dire qu'ils aient de la chance. S'ils en avaient, je ne vous les proposerais pas : ils ne rempliraient pas les conditions. Ils n'ont ni chance ni malchance et c'est héréditaire. Réfléchissez deux minutes à ce que je vous dis là. Ce sont des gens à qui, depuis plus de mille ans, il n'est jamais rien arrivé. En fait de médiocrité, dites mieux !*

*- Est-ce que c'est prouvé ? dit Coste.*

*- Archi-prouvé, dit-elle. Ils seront ravis de vous montrer les papiers sur lesquels c'est écrit. Depuis huit cents ans ils possèdent la terre qu'ils habitent. Elle s'est transmise par héritage sans sortir de la famille jusqu'à nos jours. S'ils avaient eu de tout ce temps-là un centième de chance, ils auraient agrandi leur territoire ; un milligramme de malchance, ils l'auraient perdu. Si vous pouvez placer, dans ces huit cents ans, gros comme un pois d'initiative ou d'esprit, ils leur manquerait un bouton de guêtre ou ils en auraient un de trop... en huit cents ans, si Dieu veut vraiment vous proposer quelque chose, il me semble qu'il a le temps d'y penser. Admettons que Dieu pense à vos filles ; Mouillez son vin à cette fontaine et il en sera dégoûté pour la vie.<sup>320</sup>*

Afin de pouvoir engager les filles Coste dans cette voie, Mlle Hortense recourt à ses *pouvoir* et *savoir-dire* pour persuader le vieux. Séduit par le discours de la marieuse, le père consent à cette union. *L'axe du pouvoir* se présente ici comme une relation qui unit le destinataire, à la fois sujet et destinataire, à un adjuvant qui recèle des traits d'un opposant. L'objet de valeur est la recherche *des gendres oubliés de Dieu* puisque le programme narratif est la résistance.

Somme toute, le statut actantiel des acteurs change selon la présence du mal. Quand celui-ci s'éloigne, le sujet tarde à prendre une décision. Au moment où il frappe fort, le sujet devient à la fois destinataire et destinataire, tandis que l'adjuvant revêt des caractéristiques de l'opposant. De même, la dimension pragmatique du récit se convertit peu à peu en cognition. Ce changement de rôles est une caractéristique principale de la lutte pour résister à l'opposant. Figuratiquement, cela veut dire que face au mal, l'être humain essaie de varier les stratégies de lutte pour pouvoir échapper, sinon vaincre, du moins essayer de l'empêcher de causer plus de dégâts. Quant à la syntaxe narrative, elle se construit sur le modèle du risque ou de l'inaccompli.

---

<sup>320</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 37-38

## I.1.2 La syntaxe narrative

La syntaxe narrative offre tout un réseau d'échecs. Sur la dimension pragmatique, la manipulation est défaillante, l'ordre n'est pas clair. Le sujet n'est pas compétent pour effectuer un changement efficace. Le jugement qu'il puisse porter est que, pour combattre les fléaux, une lutte cognitive s'impose à celle pragmatique.

### I.1.2.1 Une manipulation défaillante

Puisque le sujet se trouve engagé dans une lutte qui le dépasse, il n'a pas besoin d'être manipulé. Nous avons généralement un destinataire qui donne un ordre au sujet et celui-ci l'exécute sans qu'il le veuille. Chez Gracq par exemple, Aldo qui a sollicité un emploi dans le simple souci de changement n'a pas la même vision que le gouvernement à propos de l'objet de valeur. La valeur fiduciaire de l'objet de valeur dépend donc de l'acteur.

L'objet de valeur d'Aldo est le désir de changement. Pour lui, l'important est de pouvoir s'éloigner de la capitale, peu importe la destination. Même son père qui l'aide à quitter Orsenna et qui connaît bien l'organisation de son pays se soucie fort peu de la fonction de son fils. Le narrateur insiste sur ce mobile de changement :

*mon père, dans sa demi-retraite, s'était inquiété de ma vie de dissipation ; il apprit avec plaisir mes dispositions nouvelles, il appuya ma démarche auprès de la Seigneurie de tout son crédit qui restait grand. Peu de jours après qu'on l'eut informé d'une décision de principe favorable, un décret du Sénat me confirma dans les fonctions d'Observateur auprès des Forces Légères que la Seigneurie entretenait dans la mer des Syrtes.<sup>321</sup>*

Autant dire que le père et le fils sollicitent l'emploi dans la seule intention de changement. Pire encore, la Seigneurie d'Orsenna qui attribue les fonctions d'observateur au jeune Aldo ne fournit aucune explication quant à l'importance de ce poste. Il va sans dire que le sujet accueille cette nomination avec une allégresse tout à fait puérile. Voici comment il contemple son contrat :

*je tenais là, dans mes mains, une marque concrète de ma nouvelle importance, j'étais trop jeune encore pour ne pas trouver à la soupeser un plaisir presque enfantin. Il contenait diverses pièces officielles relatives à ma nomination - assez nombreuses, ce qui me rendit bonne humeur -, des instructions concernant les devoirs de ma charge et*

---

<sup>321</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 12

*la conduite à suivre dans le poste que j'allais occuper ; je décidai de les lire à tête reposée. La dernière pièce était une forte enveloppe jaune scellée aux armes de la Seigneurie ; la suscription, manuscrite et soignée, arrêta soudain mon regard : À ouvrir seulement après réception de l'Instruction spéciale d'Urgence. C'était les ordres secrets.*<sup>322</sup>

Comme nous le constatons, le sujet et le destinataire n'ont pas la même vision à propos de l'objet de valeur. Le sujet prend le poste pour une sorte de récréation, tandis que le destinataire considère la fonction comme importante : *il s'agit des ordres secrets*. La Seigneurie attend d'ailleurs d'être appuyée par le capitaine Marino. En revanche, celui-ci n'explique pas, lui non plus la nature du contrat au sujet. N'étant pas conscient de l'importance de sa mission, Aldo ne réalisera pas la tâche à la satisfaction du mandataire.

La manipulation qui se résume en un faire persuasif s'avère inopérante dans les trois récits (*Le rivage des Syrtes*, *La peste* et *Le hussard sur le toit*). Le destinataire se plaît à donner un ordre à un sujet sans pour autant en démontrer l'importance. Ailleurs (*Le Moulin de Pologne* et *L'Écume des jours*), il n'y a même pas de mandataire, le sujet agit quand et comme il le veut. Aussi sa compétence reste-t-elle faible.

#### I.1.2.2 Une compétence faible: un *pouvoir* indécis

Le sujet qui fait l'objet du présent examen dispose d'une compétence faible par rapport à son anti-sujet. C'est pourquoi il ne change manifestement pas son sort. Doté des seules modalités virtualisantes, il manque de modalités actualisantes comme le *pouvoir-faire*. Même s'il dispose d'un *savoir vague*, il lui est difficile d'effectuer des transformations. C'est dire qu'il n'a pas le statut de sujet réalisé.

Pendant l'épidémie de peste, l'administration est incapable de prendre des mesures adéquates pour arrêter la propagation du bacille. Elle est taxée d'incompétence. En plus des mesures prophylactiques qu'elle indique, il faudrait qu'elle en impose d'autres plus concrètes et réfléchies. Rieux regrette cette faible compétence de l'instance destinataire. Celle-ci manque de jugement adéquat, comme la clarté et l'imagination, qualificatifs relatifs au raisonnement, à l'intelligence :

*Rieux décida de téléphoner au préfet :*

*- Les mesures sont insuffisantes.*

---

<sup>322</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 13

- *J'ai les chiffres, dit le préfet, ils sont en effet inquiétants.*

- *Ils sont plus qu'inquiétants, ils sont clairs.*

- *Je vais demander des ordres au Gouvernement général.*

*Rieux raccrocha devant Castel :*

- *Des ordres ! Et Il faudrait de l'imagination.*<sup>323</sup>

Les sujets ont beau combattre le mal, ils ne vont pas en triompher. Au *devoir* de l'anti-sujet, ils opposent un *vouloir intense*, un *pouvoir faible* et un manque effarant de raisonnement. Dans *Le hussard sur le toit*, le médecin mandaté par l'administration meurt et il n'est pas remplacé. Ailleurs dans le récit, les sujets s'arment de fusils pour lutter contre le mal de choléra car le contrat a été défaillant. L'ironie de situation se fait surtout sentir chez Gracq, où le jeune observateur est appelé à ne rien faire. La fonction qu'il occupe lui prouve qu'il n'y a rien à observer. Dans cet exil, Aldo se lie d'amitié avec des personnes peu dangereuses. Il nous en fait un témoignage :

*mes fonctions d'observateur devaient, dans cet état de stagnation, me donner aussi peu de souci que possible. Il semblait très vite qu'il n'y eût rien à observer à l'Amirauté ; pour m'éviter le ridicule et faire reculer un peu l'ennui de l'isolement, il ne me restait qu'à tenter d'appivoiser des suspects aussi apparemment inoffensifs.*<sup>324</sup>

Chez Gracq, le sujet doit être compétent pour ne rien faire, tandis que chez Camus et Giono, il est appelé à accomplir une mission qui le dépasse et à attendre les ordres émanant d'une autorité apparemment absente. Aldo a beau sombrer dans la léthargie comme le souhaite le gouvernement, il finit par s'équiper en modalités nécessaires pour se réveiller et ranimer le vieux conflit. De même, les combattants mandatés par l'administration pour lutter contre le fléau de la peste et l'épidémie de choléra ne se montrent pas à la hauteur de leur tâche. Leur effort se solde par un échec.

---

<sup>323</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 62-63

<sup>324</sup> *Idem*, p.27

### I.1.2.3 La performance ou l'épreuve principale: un échec cuisant

Les sujets des différents romans n'ont jamais le statut de sujets réalisés puisqu'ils n'acquièrent pas leur objet de valeur. Sur le plan pragmatique, ils échouent. Moralement, ils se découragent.

En essayant de lutter contre le choléra, le petit Français meurt et n'est même pas remplacé. Chez Camus, l'administration ordonne la fermeture de la ville, tandis que dans *Le rivage des Syrtes*, Aldo accepte malgré lui, de se contenter du silence. Il n'y a donc pas de *transformation*. La peste et le choléra continuent de décimer les régions et l'ennui auquel Aldo voulait échapper est devenu presque lancinant.

Sur le plan pragmatique, nous constatons que les acteurs ne sont pas assez pourvus en modalité actualisante pour fléchir le poids des fléaux. S'ils continuent le combat, c'est qu'ils disposent des modalités du *devoir* et surtout du *savoir*. Autant dire que le cognitif tente de supplanter le pragmatique.

### I.1.2.4 La sanction

Au cours de cette lutte, la sanction est opérée par les sujets qui ne sont pas engagés dans le combat. Ils estiment que le *devoir* peut être remplacé par le *vouloir*. La libération de l'être humain devrait être volontaire et humanitaire plutôt qu'obligatoire. Dans *Le hussard sur le toit*, quand le médecin délégué par l'administration pour lutter contre le choléra meurt, il n'est pas remplacé. Chez Camus, à la fermeture de la ville, le destinataire ne se montre pas non plus compétent. Dans les deux cas, il y aura un nouveau sujet qui va s'auto-mandater. Chez Gracq, Aldo décide de changer de programme.

Le combat pour la libération échoue. Les niveaux actantiel et narratif viennent de le démontrer. Sur le plan actantiel, le désir est indécis. L'actant sujet lutte contre *le ça*. Il y a aussi une faille dans la communication. Enfin, le pouvoir des actants sujets et adjuvants reste faible. Au niveau narratif, la manipulation est défailante ; d'où la faible compétence des sujets. La lutte contre la souffrance humaine débouche sur l'échec. C'est pourquoi le sujet opte pour la prise de conscience. La dimension cognitive revêt ainsi une sorte de choix judicieux.

## I.2 Naissance du cognitif

Camus, Giono, Gracq et Vian nous présentent des acteurs qui refusent de ployer sous le joug du mal. Pour pouvoir affronter ce dernier, il faut prendre conscience de la nécessité de la lutte, car sur le plan pragmatique, l'échec est poignant. Doté d'un *vouloir-savoir*, d'un *croire* et d'un *pouvoir* faible, l'acteur finit par se rendre compte qu'il mène *une lutte toujours échouée*. Le seul changement qui puisse à cet effet être opéré est celui d'une conversion cognitive. Les structures sémio-narratives peuvent en attester la pertinence.

### I.2.1 Le niveau actantiel : la conversion cognitive du sujet

Au niveau actantiel, la conversion cognitive du sujet se fait sur deux axes. L'axe du *désir* se transforme en celui de la *répulsion* d'autant plus que l'objet de quête se transmue en un anti-objet. De plus, l'axe de la *communication* se change en celui de la *décision*. Par contre, celui du *pouvoir* ne change pas.

#### I.2.1.1 L'axe de la répulsion

Communément appelée l'*axe du désir*, la relation qui unit le sujet à son objet est envisagée dans un rapport de *répulsion* puisque l'objet se transforme en un anti-objet. Au lieu d'avoir un schéma de quête, nous avons des acteurs en posture de rejet face à leur objet. Ce qui se traduit ainsi : S V O : énoncé d'état disjoint avec le mal. Nous donnerons l'exemple du récit gracquien. Aldo s'engage le premier, de tous les sujets du roman : *Orsenna ne pouvait pas vivre éternellement la tête dans le sable (...)*<sup>325</sup>. Il tente de réveiller sa patrie de son long sommeil parce qu'il est devenu observateur et qu'il est en train de bien ajuster son œil. Il conçoit alors le projet de ranimer Orsenna et le pays ennemi.

De même, à la mort répétée des siens, Coste entreprend de défier ou de détester Dieu. Le narrateur rapporte l'histoire émouvante que le protagoniste relate à la marieuse : *il lui raconta la mort de sa femme, puis celle de ses deux fils. Ils avaient été frappés tous trois et l'un après l'autre, à quelques temps d'intervalle par des morts accidentelles très spectaculaires. La première fois, Coste s'était dit : c'est le sort commun. La mort, quelle qu'elle soit, est le sort commun. La seconde fois il ne dit rien. La troisième fois il dit : Non. Je refuse.*<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 293

<sup>326</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 35

L'axe de la répulsion nous propose des acteurs en train de réfléchir pour pouvoir mieux fléchir les fléaux. Ce refus est une manifestation de la décision.

## I.2.1.2

## L'axe de la décision

Le sujet est en même temps destinataire et destinataire de l'action. C'est lui qui se rend compte de la nécessité de lutter pour pouvoir survivre. Il s'agit d'une prise de conscience de l'auto-destination dont *Le hussard sur le toit* constitue un exemple éloquent. Après avoir découvert des maisons pleines de cadavres, Angelo décide de se consacrer au bonheur de l'humanité. Il se convainc lui-même de l'urgence de la situation :

*il faudrait certainement courir quelque part le plus vite possible pour porter la nouvelle et faire enterrer ces morts qui vont donner bientôt une peste du diable. Surtout si cet air continue à les cuire à l'étouffée. Et je n'ai plus de cheval et je ne connais pas le pays<sup>327</sup>.*

Autant qu'Angelo, Tarrou se propose d'organiser le service sanitaire. Il communique ainsi son objet de valeur à Rieux :

*j'ai un plan d'organisation pour des formations sanitaires volontaires. Autorisez-moi à m'en occuper et laissons l'administration de côté; du reste, elle est débordée. J'ai des amis un peu partout et ils feront le premier noyau. Et naturellement, j'y participerai<sup>328</sup>.*

En organisant les formations sanitaires, les sujets essaient de trouver des solutions. Il devient impérieux de lutter contre le fléau. Tarrou est à la fois destinataire et sujet de l'action : il se propose d'animer ces combats contre la peste. Il communique cet objet aux autres. Afin de pouvoir réaliser ce sauvetage général, il compte sur l'aide de ses amis. Ceux-ci sont des adjuvants.

L'analyse du niveau actantiel rend compte d'une conversion cognitive naissante. Au lieu de désirer l'objet de valeur reconnu par le destinataire, le sujet est en posture de rejet. En rompant avec un destinataire qui ne fait que lui infliger des ordres, il devient en même temps destinataire et destinataire de l'action. Si le niveau actantiel offre ce changement de rôles, le niveau narratif en présente le déroulement.

---

<sup>327</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 35

<sup>328</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 118



## I.2.2 Le niveau narratif

Comme il n'y a pas de contrat entre le destinataire et le sujet, ce dernier tend vers une auto-destination. Cependant, la compétence reste faible, bien que le *savoir* et le *vouloir* soient acquis, et la performance disjonctive. La sanction enfin, devient ambivalente.

### I.2.2.1 Le contrat: une auto-destination

Le présent examen de la *prise de conscience* révèle que les sujets sont à la fois destinataires et destinataires de l'action. D'une part, dans *L'Écume des jours* et dans *Le Moulin de Pologne*, il n'y a pas de destinataire. Les sujets agissent, non pas qu'ils obéissent à un ordre émanant d'une instance destinatrice, mais parce qu'ils se rendent compte de la nécessité de la lutte. D'autre part, nous avons des destinataires contestés (*Le rivage des Syrtes*) et dominés (*La peste* et *Le hussard sur le toit*).

#### I.2.2.1.1 Un destinataire conscient, à la fois sujet et destinataire

*L'Écume des jours* et *Le Moulin de Pologne* mettent en évidence des sujets conscients de leur sort. Ils sont à la fois sujets et destinataires de l'action : ce sont des sujets cognitifs. Sans pour autant se rassurer de sa réussite définitive, Coste recourt au raisonnement pour défier le destin. En retournant au pays, il souhaite se faire oublier de Dieu puisqu'il se trouve au sein des médiocres. Bien plus, il envisage marier ses filles à des gens ni aimés, ni haïs de Dieu. Le narrateur rend compte :

*il était bien certain, hélas, que ses filles portaient en elles-mêmes le destin, mais il avait réfléchi qu'en mettant de l'eau dans du vin on le détrempe. En procédant de la même façon pour ce sort exceptionnel, on pouvait peut-être en diminuer l'alcool. Les femmes subissent l'empreinte de leurs maris. Il en était à s'accrocher à tout. Il y avait peut-être là un moyen de faire une sorte de piquette sans danger. Attaquer Dieu avec un sabre c'est se jeter la tête contre un mur, mais la médiocrité, qu'est-ce que vous en dites ? Une ruse, bien entendu, mais celle-là il la croyait efficace. C'est la raison pour laquelle il était revenu ici. Il nous connaissait. Il en était arrivé à considérer ceci : rien n'est plus beau que **faire son beurre**. Il voulait que ses filles **fassent leur beurre** sans autre forme de procès.<sup>329</sup>*

---

<sup>329</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 36-37

Coste est à la fois destinataire, sujet cognitif et destinataire de l'action. En tant que destinataire, il réfléchit et s'auto-manipule car il n'est mandaté par personne. Il ne communique même pas sa *répulsion* à ses filles, qui se retrouveront bientôt dans le rôle de sujet de l'action. Il mène une lutte plus cognitive que pragmatique. Pour pouvoir affronter Dieu, il vaut mieux *recourir à la ruse qu'au sabre*, ne manque-t-il pas d'ajouter. Il ne souhaite que la survie de ses filles car l'irréparable est déjà arrivé. Coste est aussi destinataire de l'action. En plus du *savoir*, il dispose du *vouloir* et ne se sent redevable envers qui que ce soit.

La prise de conscience présente des sujets qui *savent* et *veulent*, tout en se souciant fort peu de leur *devoir*. Dans la suite de l'analyse, nous allons montrer comment la modalité du *devoir* s'éclipse derrière celles du *vouloir* et du *savoir*. Le destinataire est donc dominé ou contesté.

#### I.2.2.1.2 Le destinataire dominé

Nous parlons de destinataire dominé car ses ordres sont supplantés par les volontés des sujets. L'administration est l'instance destinatrice car c'est elle qui donne l'ordre au sujet. En revanche, elle finit par être dominée d'autant plus qu'elle prend des mesures non efficaces et tardives. À ses ordres, les combattants suppléent leur volonté et décident de s'engager immédiatement. À leurs yeux, la lutte contre les fléaux est à la fois pragmatique et cognitive.

À la mort du petit Français, l'administration ne le remplace pas. L'ordre émanant de l'autorité s'éclipse de plus en plus derrière le *vouloir* des combattants. Par exemple, nous remarquons que la population effrayée par le choléra tente de dominer son émoi et de remédier à la situation en recourant à la force. Afin de pouvoir lutter contre la contagion, les sujets recourent aux armes. Dans la suite du récit, seul Angelo mène ce combat contre l'épidémie. En plus des cholériques qu'il soigne, des morts qu'il lave en compagnie de la nonne, il empêche certaines bêtes de déchiqueter les cadavres. Il libère aussi les animaux domestiques affamés. Par ailleurs, tout le récit se résume en cette aventure du hussard : la lutte volontaire contre le choléra.

De même, grâce à leurs valeurs humaines, Tarrou, le docteur Rieux, Grand et le journaliste Rambert parviennent à limiter les dégâts du fléau. Au lieu qu'il y ait une certaine sensibilisation, le groupe des volontaires offre sa compétence. Chaque combattant de la peste cherche à se rendre utile en libérant l'homme de sa misérable condition. Le public trouve que l'administration a besoin d'aide : elle est dominée, Rieux le reconnaît :

- *On a besoin d'être aidé, surtout dans ce métier. Je me charge de faire accepter l'idée à la préfecture. Du reste, ils n'ont pas le choix. Mais...*

*Rieux réfléchit.*

*-Mais, ce travail peut être mortel, vous le savez bien. Et dans tous les cas, il faut que je vous en avertisse. Avez-vous bien réfléchi ?<sup>330</sup>*

L'aide dont il s'agit requiert la réflexion. Rieux insiste chaque fois sur l'aspect cognitif de l'action. Dans *Le hussard sur le toit* et dans *La peste*, nous avons une administration qui est dominée car elle s'efface derrière les volontés des sujets. Chez Gracq, nous avons un destinataire plus dominé parce que contesté.

#### I.2.2.1.3 Le destinataire contesté : il est taxé d'incompétence

Comme il est incompétent, le destinataire devient contesté. Aldo met en doute l'ordre d'Orsenna. En partant du programme de la Seigneurie : *observer ce qui se fait aux Syrtes*, il établit la liste des maux dont souffre le pays. La cité infère en effet des programmes absurdes, surannés et sa vie militaire, politique et sociale s'endort. Partant, sa puissance s'effrite sans cesse et s'engage dans une autre voie.

Au lieu de suivre le contrat proposé par le destinataire, le sujet rompt avec lui en entreprenant un nouveau programme. L'objet de valeur dont il est question n'a plus de valeur axiologique d'après le jeune observateur. L'ironie des événements lui permet de se servir des moyens offerts par le destinataire pour le destituer. Son *vouloir* lui fait acquérir un *savoir*. En cela, il est sujet cognitif. Condamné à cette passivité quotidienne, il accepte d'observer. Son constat est que le peuple est mécontent. Il se sent interpellé à lutter contre le sommeil séculaire de la cité. En premier, il s'attaque à Marino : *c'était bien le vrai Marino que j'avais devant moi et que j'allais combattre : de connivence avec les choses familières, appuyé sur elles et les étayant de sa masse protectrice.*<sup>331</sup>

Décidé de rompre le contrat, Aldo offense Marino en prononçant le nom du Farghestan, considéré jusqu'alors comme un tabou. Ensuite, il parle du navire fantôme avec insistance. Par ailleurs, son ton offensant et surtout ironique décontenance le capitaine. Aldo et Marino n'ont plus le même objectif. Le contrat qui n'avait pas été bien scellé par les deux partis se rompt.

*De ce qui t'a paru blâmable à l'Amirauté, tu rendras compte. C'est ton devoir. Mais tes moqueries tombent mal, Aldo, je t'en avertis. J'ai perdu ces doigts au service de la Seigneurie. Je suis ici pour assurer sa sécurité au long de ces côtes, et je ne crois pas*

<sup>330</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 118

<sup>331</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 43

*faillir à mon devoir. La manière dont je l'assure, j'en suis juge, et je te crois bien jeune pour te prononcer.*

*De cela aussi je rendrai compte.*<sup>332</sup>

Cette discussion qui s'envenime entre les deux interlocuteurs est une rupture du contrat. Le sujet s'insurge contre les manières surannées du destinataire. Celui-ci, après avoir tenté d'orienter le dialogue, propose à Aldo de donner sa démission car les choses doivent marcher comme le souhaite la Seigneurie.

*Si tu t'ennuies trop, si tu ne veux pas céder à l'ennui, à cette monotonie qui est ici une bonne conseillère - tu m'entends bien -, je vais te donner à mon tour un conseil d'ami et de père. Car je t'aime bien, Aldo, tu le sais. Le nom que tu portes est illustre et ta famille bien accréditée à la Seigneurie. Je vais te donner le conseil de partir [...]. Il y a ici un équilibre que je maintiens. C'est une chose difficile, et cela exige qu'on retire ce qui d'un côté pèse trop lourd.*

*- Et qu'est-ce qui pèse trop lourd ?*

*- Toi.*<sup>333</sup>

Finalement, Aldo et Marino feindront de servir la cité alors qu'ils n'ont pas le même objet de valeur. Pour le capitaine, le maintien de l'inertie est le seul moyen d'assurer la sécurité du pays. Par contre, Aldo estime qu'il faut le réveiller. C'est pourquoi il va tenter de restaurer le vrai bonheur auquel le peuple aspire. Il est en même temps destinataire et sujet de l'action. En comparant Orsenna à une femme très vieille mais encore belle, Aldo veut faire entendre que son pays, malgré la léthargie dans laquelle il sombre, a pu quand même garder une force qui peut finalement précipiter et sa mort et son salut. En plus de la comparaison hétéroclite, l'exemple suivant laisse sentir une ironie du sort d'autant plus que la cité se détruira d'elle-même. Le narrateur rapporte :

*comme le visage d'une femme encore belle, et pourtant irrémédiablement vieillie, (...) le visage d'Orsenna m'avouait sa fatigue; un souffle d'annonciation lointaine passait en moi qui m'avertissait que la ville avait trop vécu et que son heure était venue, (...) je sentais que les forces qui l'avaient soutenue jusque-là changeaient de camp*<sup>334</sup>.

À travers cette comparaison, Aldo rend compte de la vieillesse et de la fatigue définitives d'Orsenna. La cité renaîtra de ses cendres. Ces têtes qui sauvegardent la tradition en

---

<sup>332</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 41

<sup>333</sup> *Idem*, p. 42

<sup>334</sup> *Idem*, p. 59

croupissant dans un sommeil séculaire doivent désormais bien réfléchir et se réveiller car Aldo opte pour la guerre. C'est dire qu'il dispose de quelques *compétences* : le *vouloir* et le *savoir* étant déjà acquis, il lui manque de peu qu'il déstabilise les deux pays ennemis. Il est prêt à accomplir cet acte. Il le constate lui-même : *sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la mer Rouge*<sup>335</sup>. Aldo ne tient plus compte du contrat qui le lie avec le destinataire. Il suit son propre programme qui est le réveil de la cité.

Somme toute, Camus, Giono, Gracq et Vian postulent que l'être humain peut s'opposer à son sort en prenant conscience de la nécessité de la lutte. Même s'il ne le vainc pas, il l'assouplit. C'est dire que nous avons des sujets plus cognitifs que pragmatiques. Autant dire que la compétence reste faible. Les sujets ne prétendent pas éradiquer le mal, ils l'empêchent seulement de se propager. Le jugement reste ainsi ambigu.

#### I.2.2.1.4 Une compétence faible : empêcher

En s'engageant dans la restauration du bonheur, les sujets ne peuvent pas vaincre les fléaux. Dotés du *savoir* et du *vouloir*, il leur manque la modalité du *pouvoir* pour opérer un changement manifeste.

Comme ils ne sont pas pourvus en modalités actualisantes, les combattants de la peste tentent de s'accrocher néanmoins à la lutte. Les verbes d'action retracent l'image de la prise de conscience de la nécessité du combat : *pouvoir, savoir, falloir, ne pas se mettre à genoux, empêcher, combattre*. Ils luttent ardemment contre le fléau non plus pour l'*endiguer*, mais pour l'*empêcher* de décimer Oran. Le verbe *empêcher* recèle en lui une modalité retraçant le dilemme *révolte/résignation*. Il est d'ailleurs l'unique action qui résume les entreprises des combattants. Les verbes d'action qui se trouvent à la forme négative certifient le ressentiment du sujet et non la réalisation de la tâche.

*Et Tarrou, et Rieux, et leurs amis pouvaient répondre ceci ou cela, mais, la conclusion était toujours ce qu'ils savaient ; il fallait lutter de telle ou de telle façon et ne pas se mettre à genoux. Toute la question était d'empêcher le plus d'hommes possible de mourir et de connaître la séparation définitive. Il n'y avait pour cela qu'un seul moyen qui était de combattre la peste*<sup>336</sup>.

---

<sup>335</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 67

<sup>336</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 259

Sur les plans pragmatique et cognitif, le verbe *empêcher* résume la configuration sémiotique de la révolte et de la résignation. Il reste considéré, par ailleurs, comme une action commune à tous les lutteurs de ces récits. Colin décide de travailler pour *empêcher* Chloé de mourir. Celle-ci doit, à son tour, respirer des fleurs pour pouvoir allonger ses jours. De même, Angelo s'attache à *empêcher* beaucoup d'hommes de mourir. Il est sûr qu'il ne les guérit pas :

*dès qu'ils avaient été frappés de la balle, les moribonds entraient dans un délire tel que les convulsions les tordaient comme de l'osier. Il fallut faire des sortes de corsets de force dans lesquels on les ficelait. Chaque fois cependant, Angelo prenait la tête du cholérique dans ses bras pour la relever pendant qu'on essayait de faire entrer le goulot de la bouteille à infusion entre les dents serrées. Il était également indiqué de les saigner. Mais ces saignées faites sur des corps en tranches par des couteaux de poche maladroitement maniés étaient des boucheries horribles. Et d'ailleurs, sauge, couteaux, camphre ne servaient à rien*<sup>337</sup>.

En plus de la résistance des cholériques, celle de la maladie défie tout courage. La compétence du sujet reste inférieure à celle de l'anti-sujet. Il ne guérit pas, il *empêche* de mourir atrocement ou il tente d'arrêter le mal pour ne pas gagner les autres régions.

#### I.2.2.2 La performance

La performance reste tributaire de cette compétence faible. Le bonheur tant cherché ne peut pas être restauré par la force de l'homme. Dans *La peste*, il y a la découverte du vaccin de la peste qui n'empêche pas Tarrou de mourir. Quant au *Moulin de Pologne* et à *L'Écume des jours*, même si elle peut être retardée, la mort s'avère inévitable. De son côté, Angelo constate que non seulement il lui est impossible de sauver qui que ce soit, mais encore, il est détesté par les malades. Malgré son courage et sa bonne volonté, il est haï par les moribonds. Le narrateur le rappelle :

*après avoir soigné des centaines de malades, il était obligé de reconnaître qu'il ne servait à rien. Les quatre ou cinq bonshommes qui, au début, s'étaient mis avec lui avaient depuis longtemps abandonné la partie. Non seulement il n'avait pas réussi à sauver une seule vie, mais quand il approchait maintenant, les moribonds associaient tellement sa présence avec celle d'une mort certaine qu'ils passaient subitement dans une suprême convulsion. On l'appelait le **corbeau**; du nom qu'on donnait à ces hommes*

---

<sup>337</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 278

*sales et ivres qui fossoyaient les morts avec une indécente brutalité très répugnante. Il fallait convenir qu'il n'était pas populaire*<sup>338</sup>.

La performance reste faible quelle que soit la nature du combat. En revanche, la lutte volontaire affiche un résultat plus palpable que celle obligatoire.

### I.2.2.3 Une sanction ambiguë: acceptation

La sanction ambiguë est une sorte de jugement recelant en lui l'idée d'acceptation. S'il ne peut nullement prétendre à l'héroïsme, le sujet peut certes se contenter de son sens d'humanisme, de responsabilité, de dignité. Assurant syntaxiquement la relation entre la révolte et la résignation, l'acceptation est la reconnaissance par le sujet de la limite de ses forces. Au combat qui oppose l'être humain aux forces du mal, point n'est besoin de s'attendre à la victoire. La reconnaissance du héros reste mitigée.

#### I.2.2.3.1 Une sanction ambiguë

Dans le cas de l'auto-destination, nous avons vu que le sujet agit selon les événements. Dans *La peste*, le groupe de volontaires se substitue à ce destinateur-judicateur et la sanction dont il s'agit est ambiguë. Au début de la lutte, la sanction est négative : les combattants sont fatigués et veulent abandonner leur mission. Au fil du combat, ils acquièrent de nouvelles valeurs. L'ambiguïté tient donc de l'impossible reconnaissance du héros au milieu des fléaux.

Pendant l'épidémie de la peste, certains combattants fatigués de la lutte en font un constat amer. Le journaliste Rambert estime qu'il faut s'avouer vaincus : *justement, nous ne sommes plus capables d'amour. Résignons-nous, docteur. Attendons de le devenir et si vraiment ce n'est pas possible, attendons la délivrance générale sans jouer au héros*<sup>339</sup>. À ce propos, Rambert rejoint Tarrou. Le volontaire aspire au repos. Il le révèle lui aussi à Rieux en ces termes : *résignons-nous, docteur!*<sup>340</sup>

Par ailleurs, la fatigue causée par cette lutte quotidienne constitue une véritable menace à toute l'équipe. Le narrateur croit que les combattants courent le risque de contamination dû à la fatigue et au découragement.

*C'est ainsi que ces hommes en vinrent à négliger de plus en plus souvent les règles d'hygiène qu'ils avaient codifiées, à oublier quelques-unes des nombreuses*

---

<sup>338</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 281-282

<sup>339</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 150-151

<sup>340</sup> *Idem*, p.150

*désinfections qu'ils devaient pratiquer sur eux-mêmes, à courir quelques fois, sans être prémunis contre la contagion, auprès des malades atteints de peste pulmonaire, parce que, prévenus au dernier moment qu'il fallait se rendre dans les maisons infectées, il leur avait paru d'avance épuisant de retourner dans quelque local pour se faire les installations nécessaires. Là était le vrai danger, car c'était la lutte elle-même contre la peste qui les rendait alors le plus vulnérables à la peste.*<sup>341</sup>

Si certains sujets sont d'abord tentés par l'abandon, ils finissent par être attirés par les valeurs humaines de la lutte, en l'occurrence, la dignité, l'honnêteté, l'amour d'autrui, etc. De son côté, Rieux se garde de toute sanction négative à l'endroit de tous les combattants non pas que la victoire soit impossible, mais parce que la lutte s'impose à tout humain digne de ce nom. Pendant la réalisation du programme, il rappelle ses collègues à ne pas jouer le héros. Il entend juger les formations sanitaires avec un esprit d'objectivité. Pour lui, les volontaires ne doivent pas être glorifiés car ils ont accompli leur *devoir*, c'est le contraire (la résignation à la peste) qui aurait étonné.

*Ceux qui se dévouèrent aux formations sanitaires n'eurent pas si grand mérite à le faire, en effet, car ils savaient que c'était la seule chose à faire et c'est de ne pas s'y décider qui alors eût été incroyable. Ces formations aidèrent nos concitoyens à entrer plus avant dans la peste et les persuadèrent en partie que, puisque la maladie était là, il fallait faire ce qu'il fallait pour lutter contre elle. Parce que la peste devenait ainsi le devoir de quelques-uns, elle apparut réellement pour ce qu'elle était, c'est-à-dire l'affaire de tous.*<sup>342</sup>

La sanction devient encore ambiguë si nous tenons compte de cette restriction du narrateur. À ses yeux, s'il faut trouver un héros, ce serait bien le vieil employé de la Mairie. Pourtant, son héroïsme paraît douteux. Grand a voulu se rendre utile dans ce combat humanitaire et voici sa réaction au moment où Rieux veut le remercier de son aide : *ce n'est pas le plus difficile. Il y a la peste, il faut se défendre, c'est clair*<sup>343</sup>.

Lors de son combat contre la peste, l'homme manifeste une attitude héroïque parce qu'il connaît les valeurs de l'amour. D'après le docteur, les Oranais ont appris, grâce au fléau de la peste, à être solidaires : *il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser*<sup>344</sup>, se rassure-t-il.

---

<sup>341</sup> Camus, A., *op. cit.*, p.177

<sup>342</sup> *Idem*, p 125

<sup>343</sup> *Idem*, p. 127

<sup>344</sup> *Idem*, p. 279



C'est cette valeur inhérente à l'être humain qui rend le jugement du petit rentier équivoque. Exception faite de Cottard, tous les acteurs du roman luttent contre le fléau. Certes, il n'est pas condamné. Au lieu de le juger, les combattants récusent son ignorance. Même si au début de la lutte ils semblent le réprouber pour ses manœuvres, ils essaient de l'excuser au fil du combat. Comme eux, le petit rentier ne veut pas vivre séparé des autres. Autant dire qu'il est lui aussi animé par un sentiment d'amour.

Quand Tarrou lui demande de participer aux formations sanitaires comme les autres (phase de la manipulation), il refuse et argue que les combattants échoueront. Par ailleurs, il déclare son bonheur au milieu de l'hécatombe : *la peste, je l'ai connue bien avant vous... Du reste, mon idée est que vous n'arriverez à rien*<sup>345</sup>. Au lieu de sanctionner négativement l'opposant Cottard, Tarrou lui tient des propos souples. Le narrateur rapporte :

*mais essayez au moins, dit Tarrou en souriant, de ne pas propager volontairement le microbe. Cottard protesta qu'il n'avait pas voulu la peste, qu'elle était arrivée comme ça et que ce n'était pas de sa faute si elle arrangeait ses affaires pour le moment*<sup>346</sup>.

Toutefois, pendant la terminativité du procès, Cottard est sanctionné et puni par l'administration. L'ambiguïté du jugement découle du fait que le coupable est condamné non pas pour avoir refusé de s'allier au groupe des volontaires, mais pour avoir tiré sur une foule en liesse. C'est donc l'unique jugement porté par l'administration. Par contre, le docteur Rieux lui réserve un jugement ambigu. En avouant qu'il a perdu *même le coupable Cottard*, il excuse l'ignorant.

À la fin du fléau, le médecin reste songeur à cause de son *savoir*. Il ne condamne pas la façon dont les programmes ont été réalisés, il blâme l'anti-sujet qu'est le bacille de la peste. Au lieu d'accuser les hommes lâches, il s'en prend aux fléaux ; de là, l'ambiguïté de sa critique. Sur le plan figuratif, l'équivoque du jugement pourrait signifier que face aux fléaux, la solidarité humaine est nécessaire, mais ; si elle vient à manquer, que cela ne porte pas préjudice à la valeur humaine.

---

<sup>345</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp.147-148

<sup>346</sup> *Ibidem*

## I.2.2.3.2 Absence de sanction

Quand il n'y a pas de destinataire, nul ne peut juger de l'action du sujet. Sans qu'il soit mandaté par qui que ce soit, ce dernier agit parce qu'il se voit propulsé dans le malheur. Le destinataire dans *Le hussard sur le toit* n'apparaît pas pour sanctionner le sujet. C'est pourquoi nous rangeons le récit dans la même catégorie que *Le Moulin de Pologne* et *L'Écume des jours*.

Dans *Le hussard sur le toit*, l'autorité ne juge ni du travail accompli par le petit Français, ni de celui réalisé par le volontaire Angelo. Celui-ci s'en va comme il était venu. L'incipit et le desinit du roman se ressemblent. Angelo est un errant, un fuyard qui n'a pas de programme précis. Sa recherche de Giuseppe, une fois aboutie, il disparaît de l'action et le récit se clôt. Il est heureux de regagner l'Italie. Le narrateur en rend compte par l'usage du passif. On dirait que le bonheur se réalise sans que le hussard s'y attende. Son regard s'engouffre dans le perçu ; de là, son intense joie.

*Le matin du départ, Angelo rendit tout de suite la main au cheval qu'il avait lui-même, chaque jour, nourri d'avoine. Il pouvait être fier de cette allure. Il voyait venir vers lui au galop des montagnes roses, si proches qu'il distinguait sur leurs flancs bas la montée des mélèzes et des sapins.*

***L'Italie est là derrière, se disait-il.***

*Il était au comble du bonheur<sup>347</sup>.*

Dans *Le Moulin de Pologne* et dans *L'Écume des jours*, il y a aussi absence de sanction tout au long des récits parce qu'il n'y a pas de destinataires. Ce sont des cas d'auto-destination. Pis encore, il n'y a pas de jugement puisque tous les acteurs principaux meurent à la fin du récit.

Toutefois, le narrateur du *Moulin de Pologne* qui déclare ne raconter que ce qu'il sait est amené à donner son point de vue. En affirmant que *la vie des autres, avec ses vicissitudes, ses malheurs, ses défaites, est extrêmement agréable à regarder<sup>348</sup>*, il semble excuser ses contemporains de s'être acharnés sur ces êtres d'exception. La sanction est encore ambivalente dans le récit de Gracq.

---

<sup>347</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 499

<sup>348</sup> *Idem*, p. 43

## I.2.2.3.3 Une sanction louche

La sanction que nous qualifions de *louche* est celle qui se lit à travers *Le rivage des Syrtes*. Aldo est à la fois traître et héros. L'instance destinatrice semble en effet condamner le sujet et en même temps approuver son geste car *si les choses tournent mal, on aura à jeter un bouc émissaire bien noir*<sup>349</sup>. La sanction louche est une stratégie d'un destinataire cognitif, dominé et contesté.

Au début du récit, Marino tente de détourner Aldo de son projet de secouer le pays. Pourtant, il n'est pas lui non plus convaincu de ce qu'il dit. Voici ses preuves : *j'en ai connu d'autres avant toi, dit Marino à Aldo, tout jeunes comme toi, qui se levaient pour voir passer les navires fantômes. Ils finissaient par les voir*<sup>350</sup>. Il veut lui expliquer que ces navires sont des visions chimériques car il en a toujours été ainsi. Au cours du procès, il le persuade de démissionner de ses fonctions. À la fin du récit, loin de condamner le geste du jeune observateur, le vieil homme est pris de compassion ; de là, son acceptation.

De même, à travers l'entretien de Daniello et d'Aldo, nous décelons que le premier n'accuse ni n'acclame le rebelle. Il garde une attitude de révolté et de résigné. Ces propos illustrent fort bien cette allure : *vous n'avez pas notre confiance, (...), vous ne la méritez et vous ne l'avez jamais eue. Vous avez notre...aveu. C'est tout ce que peut faire un État jeté dans des circonstances troubles, et remises au hasard.*<sup>351</sup>

La Seigneurie d'Orsenna représentée par Daniello semble condamner l'action du sujet. Pourtant, elle affiche sa faiblesse physique et morale en se contentant de retarder le jugement. L'auteur tourne en dérision cette faiblesse séculaire d'Orsenna, qui a fait du grand empire d'hier, une cité accroupie sous sa gloire passée et qui se contente maintenant d'attendre sa mort.

Certes, Vanessa et Fabrizio approuvent le geste d'Aldo. Ils affirment qu'il est devenu un sujet à la mode. Enfin, Aldo est auto-destinateur à sa propre mission. À la fin du programme, il ne s'auto-sanctionne pas ouvertement. Or, puisqu'il s'agit d'un récit rétrospectif, la voix qui parle est un pur repentir.

En somme, du point de vue pragmatique, le programme narratif de la lutte échoue. Le sujet dispose du *savoir* et du *vouloir*, mais son pouvoir est faible par rapport à celui de l'anti-sujet. Le contrat s'éclipse derrière l'auto-manipulation. La performance est disjonctive et le

---

<sup>349</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 304

<sup>350</sup> *Idem*, p. 47

<sup>351</sup> *Idem*, p. 304

sujet adopte une stratégie cognitive. La sanction est donc ambiguë. Le tableau suivant le résume clairement.

	Contrat : auto-destination	Compétence : pouvoir faible+Vouloir- savoir	Performance : la difficile conjonction	Sanction : acceptation
<i>La peste</i>	L'administration Auto-destination	Le devoir, savoir, pouvoir faible	Découverte du vaccin, mais mort de Tarrou et retour prochain du bacille	sanction ambiguë
<i>Le hussard sur le toit</i>	L'administration/le petit Français Angelo: auto- destination	le devoir et pouvoir faible  vouloir et savoir	La découverte de l'abjection humaine	Absence de sanction
<i>Le Moulin de Pologne</i>	Auto-destination	les vouloir, savoir et pouvoir faible	La fin des Coste	Absence de sanction
<i>Le rivage des Syrtes</i>	La seigneurie d'Orsenna/Aldo Auto-destination Vanessa/Aldo	Le vouloir, savoir, pouvoir et devoir faibles.	Changement, réveil de la cité : apocalypse	sanction louche
<i>L'Écume des Jours</i>	Auto-destination	Les vouloir, savoir et un pouvoir très faible	Échec: mort de tous les personnages principaux	Absence de sanction

L'auto-destination des sujets implique un manque de mandateur compétent, une compétence faible et une disjonction avec l'objet de valeur. Au combat qui oppose l'homme à son destin, il n'y a jamais de héros. Cette lutte existentielle témoigne de la condition humaine. C'est dire qu'il y a instauration du sujet cognitif. L'examen suivant entreprend de le prouver.

## II. INSTAURATION DES SUJETS COGNITIFS

Au niveau narratif, la lutte se présente comme une prise de conscience du sujet engagé dans une lutte contre l'adversité. Au lieu de se *battre* éternellement contre des puissances qui le dépassent, l'être humain est saisi de l'envie de *savoir*. Pour ce faire, il adopte plusieurs stratégies de la connaissance. Comme le sujet informateur résiste à se *faire savoir*, l'observateur *s'exerce, apprend* afin de pouvoir accéder à la connaissance.

Au cours de cette analyse, nous tâcherons de dégager l'interaction informative entre les sujets cognitifs. Nous examinerons d'abord la quête de la connaissance de l'observateur, ensuite, nous étudierons les stratégies de la résistance de l'informateur. L'étude de ce cheminement cognitif nous permettra enfin, de mettre à l'examen divers points de vue adoptés par les énonciateurs. L'humour et l'ironie en sont les marques essentielles. Pour pouvoir dégager cette quête de la connaissance, nous nous servirons de quelques théories ; notamment, *Le Savoir partagé* (1987) de Jacques Fontanille et *Poétique du regard* (2000) de Pierre Ouellet, sans oublier d'autres conceptions théoriques sur lesquelles nous nous appuierons au besoin.

### II.1 La quête de la connaissance du sujet observateur

Pour que la connaissance puisse être révélée, le sujet observateur adopte un véritable plan canonique. Il doit être compétent afin d'accéder à la vérité. L'observation, le sens critique et la mémoire sont les stratégies essentielles à cette découverte. Loin d'être facile et rapide, cette quête est lente et progressive. *La vérité ne se révèle pas au premier coup d'œil*<sup>352</sup>, déclare Fontanille (1987). Selon Valéry, cette difficile saisie se renforce du pittoresque de la quête cognitive. C'est grâce à l'énigme du monde que l'observateur exerce ses compétences cognitives et raffine son esprit : *le monde continue ; et la vie, et l'esprit à cause de la résistance que nous opposent les choses difficiles à connaître. À peine tout serait déchiffré, que tout s'évanouirait, et l'univers percé à jour ne serait pas plus possible qu'une escroquerie dévoilée ou un tour de prestidigitateur dont on connaîtrait le secret.*<sup>353</sup> C'est pourquoi, dans tous les récits, le processus de découverte s'étend dès les premières pages à la fin de l'histoire.

---

<sup>352</sup> Fontanille, J., *Le Savoir partagé*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, p. 155

<sup>353</sup> Valéry, P. *Œuvres* cité par Claude Zilberberg, dans *Raison et poétique du sens*, p. 109

## II.1.1 La compétence de l'observateur

L'observateur est en effet doté d'un dispositif modal adéquat afin de pouvoir accéder à la connaissance. Selon le dictionnaire usuel, l'observation est *un examen attentif, une action de considérer avec une attention suivie la nature, l'homme, la société, afin de les mieux connaître*. Le concept englobe ainsi le sens critique et la mémoire.

### II.1.1.1 Le sens critique (l'imagination)

Nous avons vu que le sujet observateur virtualisé veut *connaître* la vérité. Ce qui lui manque pour pouvoir se réaliser, c'est cette compétence cognitive. Si sur le plan thymique, il est étonné, *surpris* par l'étrangeté des faits. Du point de vue cognitif, il acquiert un *vouloir-savoir*, une curiosité que Fontanille (1987) appelle l'*hyper-savoir*. Par ailleurs, en partant de l'importance à laquelle Paul Valéry réserve le mot *surprise*, Zilberberg, revient sur ce concept quant à son pouvoir de *révélation*. La *surprise* appartient à la fois à la dimension cognitive et affective. Voici, par exemple, selon les deux auteurs la part cognitive du concept :

1. *La surprise rompt le ou les parcours : Stupeur et suppression des réponses. L'être est réduit à la première moitié des temps (...) tandis que la règle est toujours réponse (quelconque), mais rompre, interrompre les parcours, c'est rompre le sujet lui-même, puisque selon l'aphorisme génial de Valéry, le marcheur devient le chemin!*

En partant de cette remarque de Zilberberg inspirée de Valéry, nous constatons qu'au lieu que le monde se révèle au sujet cognitif, il se cache à sa tentative de découverte. L'observateur est tout seul dans ce processus de dessillement. C'est pourquoi il recourt à l'intelligence, ici à la curiosité.

2. *La surprise est une bifurcation (...) telle que l'être en proie à la dualité de l'émissif et du rémissif prend la mesure de la dissension qui l'étarque : la surprise est l'oscillation d'un MOI entre deux personnes ou personnages distincts, jusqu'à ce que leur fusion ou enchaînement ou la suppression de l'un s'opère.*

Afin que le doute puisse être levé, l'un des deux sujets (l'observateur et l'observé) doit l'emporter sur l'autre. Ou bien l'observateur découvre l'informateur, ou bien celui-ci se laisse complètement percevoir par sa vue. Les deux sujets ne forment au bout du compte qu'un seul.

3. *Enfin cette interruption du temps émissif est un retour à la case du départ ; le parcours se change en rebours, c'est-à-dire que l'intervention figurale s'affiche en rebroussement figuratif : la surprise - éclaire merveilleusement ma nature. Elle me fait sentir directement l'oscillation entre présent et passé - entre ma matière et ma*

*figure. J'hésite rapidement entre mon cinétique et mon potentiel. Si le temps émissif est régi, mieux dirigé par le temps rémissif, comment ce dernier advient-il?...question gouffre puisqu'elle revient à se demander comment le temps se nie lui-même : Presque tout le grand art est de créer du temps - du retard gros de substance émotive (qui doit être réduite ou compensée par voie rythmique)<sup>354</sup>.*

Il ressort de ce long commentaire que la *surprise* infère un *vouloir-savoir* selon la première remarque, elle est le chemin de la quête de la vérité d'après la seconde et enfin, elle est le *pouvoir-savoir* de la vérité. Le *vouloir-savoir* est la modalité commune à tous les observateurs. Dans *Le rivage des Syrtes*, par exemple, c'est lui qui inspire Aldo à croire qu'en dehors du pourrissement général de la cité, il existe encore *quelque chose* qui vit, capable de nourrir *quelques imaginations baroques*, un événement qui n'a pas épuisé tout son suc, libéré toutes ses énergies.<sup>355</sup>

Dans la Chambre des Cartes, le rêve d'Aldo semble devenir réalité : *j'attendais sans me le dire, un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige. Je rêvais d'une voile naissant du vide de la mer. Je cherchais un nom à cette voile désirée. Peut-être l'avais-je déjà trouvé<sup>356</sup>*, confesse-t-il.

La quête d'Aldo est un itinéraire d'une prise de conscience, qui va de la Chambre des Cartes, lieu clos de la contemplation, à l'embrasement du chemin, à la mer vide, lieu de l'ouverture, de la liberté et de l'attente. Yves Bridel précise que *tout le roman est centré sur la naissance de ce quelque chose, sur le jaillissement de l'histoire à Orsenna dont va être responsable au premier chef Aldo, qui va percevoir les signes de vie, leur donner un sens et surtout une réalité et une orientation<sup>357</sup>*.

C'est ce *vouloir-savoir* qui fait naître le sens du *devoir* chez quelques sujets. Parmi eux, nous avons Angelo qui se propose de suivre certains combattants au cœur noble afin de pouvoir se faire valoir. En plus de l'imitation des acteurs-types, les sujets observateurs recourent à la science. Les références scientifiques actualisent le sujet en ce sens qu'elles fournissent des bases fiables à la quête de la vérité : parmi elles, la médecine, l'histoire et la loi. Les références médicales sont souvent sollicitées par les docteurs Rieux et Castel, le petit

<sup>354</sup> Valéry, P. cité par Claude Zilberberg, dans *op. cit.*, p. 103

<sup>355</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 16

<sup>356</sup> *Idem*, p. 36

<sup>357</sup> Bridel, Y., *op. cit.*, pp. 31-32

Français et le docteur Mangemanche. De même, l'histoire offre une vue panoramique du fléau de la peste au docteur Rieux. Enfin, les références à la loi et à ses substituts apparaissent incontournables dans la quête de la vérité par le narrateur du *Moulin de Pologne*.

Toutefois, ces bases scientifiques n'empêchent pas les observateurs de recourir à des fondements empiriques. La prédiction et la prémonition basées sur des signes offrent aussi une possibilité de connaissances. Autant dire que les superstitions, les mythes et le fantastique constituent des repères de la dissection de la vérité. Néanmoins, ces différents modèles du savoir ne sauraient être efficaces si les observateurs n'étaient pas dotés du sens critique.

L'interprétation des faits n'est point l'effet du regard comme dans l'observation, elle est le reflet de *l'œil mental* au sens de Pierre Ouellet. L'observateur devient capable de juger de la véracité des faits et de poser les jalons de nouvelles hypothèses. En cela, le sens critique s'apparente à l'imagination créatrice, à l'inventivité. Pour que son esprit critique puisse être efficace, le sujet doit être doté d'une mémoire.

#### II.1.1.2 La mémoire

Si la compétence du sujet cognitif s'articule autour de *l'observation* et du *sens critique* qui la sous-tend, elle se fonde encore sur la *mémoire*, considérée comme flash-back, mais aussi comme capacité imaginative. La mémoire est selon le dictionnaire, une *faculté de conserver ou de se rappeler des états passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit en tant qu'il garde le souvenir du passé*. En psychologie, *la mémoire est l'ensemble des fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé (fixation, conservation, rappel et reconnaissance des souvenirs)*. Nous nous intéresserons ici à la mémoire en tant que souvenir, c'est-à-dire, regard rétrospectif, mais aussi à la mémoire en tant que source d'imagination intense.

Le souvenir, cette efficacité de la concentration intellectuelle est une capacité de l'observateur, qui devient généralement auteur après avoir été acteur. Le docteur Rieux dans *La peste*, le narrateur du *Moulin de Pologne*, ainsi qu'Aldo du *Rivage des Syrtes* s'emploient à restituer des récits rétrospectifs. Ils exercent un travail sur la conscience en se prêtant à une rêverie créatrice. Aldo semble mieux incarner cette quête cognitive.



Le processus du *dévoilement* de la réalité s'effectue grâce au regard dont nous avons effleuré l'aspect à propos de l'*observation*. La mémoire en tant que regard rétrospectif est au confluent de l'œil mental (Pierre Ouellet : 2000) et du sens critique.

Le champ sémantique du regard est en effet riche si nous tenons compte des trois romans. Nous avons des verbes perceptifs comme *voir, apparaître, apercevoir, constater, sentir, regarder* liés à la dimension affective de l'*étonnement* ou de la *surprise*. Au fur et à mesure que les narrateurs reconstituent l'histoire, nous avons des verbes évoquant l'activité perceptive plus élaborée comme *scruter, inspecter, espionner, prospecter, observer, examiner, discerner, distinguer,...* De même, le temps est lui aussi lié à cette activité cognitive. De la surprise à la distinction, nous avons les procès inchoatif et duratif. Afin de pouvoir accéder à la vérité, l'esprit s'exerce.

Plus que le souvenir, la mémoire est source d'une imagination créatrice. Le récit gracquien, en nous présentant un observateur envoûté par son espace perceptif, en constitue une illustration. Au moment où les autres scrutent leur objet en l'articulant plus sur le plan mental qu'affectif, le jeune observateur mélange les champs perceptif, mental et passionnel. Après avoir inspecté et scruté les Syrtes (champ perceptif), il comprend que son pays est au stade ultime de la décomposition (le cognitif). Il se sent appelé à réagir. Les pulsions internes et le lexique lié à l'amertume sont légion en ce qui est de la peinture de son état d'âme. Mais ce sentir n'est qu'une forme d'une intense imagination. Aldo dispose d'un hyper-savoir : *deviner*, tant il n'a pas encore dévoilé la vérité. À la manière des deux autres observateurs, il ne la *reconnaîtra*, ne la *comprendra* qu'à la fin de son récit.

C'est dire que les trois observateurs se remémorent leurs récits et les clôturent au moment où ils en pénètrent la vérité. Pour être compétent, le sujet observateur doit avoir une sagesse et un art, ainsi que l'atteste la croyance grecque.

*L'homme d'expérience chez les Grecs, est un vieillard, dont la sagesse résulte d'un savoir éprouvé, longuement vécu, sinon un maître de l'art, dont la pratique... recèle des qualités patiemment développées au contact répété de ses sens avec les formes et les matières sur lesquelles ils exercent<sup>358</sup>.*

Par exemple, pendant l'épidémie de peste, les Oranais recourent à des personnes habilitées pour interpréter les signes. Le veilleur de nuit à qui s'adresse Tarrou est censé avoir

---

<sup>358</sup> Ouellet, P., *op. cit.*, p. 382

des yeux de sage. Pour lui, il s'agira peut-être d'un tremblement de terre. Toutefois, son doute laisse entrevoir les limites de son savoir qui se fonde sur le *pouvoir-être*. Selon le veilleur, ces signes présagent une catastrophe. Son interprétation est fondée sur le mythe des rats et pour pouvoir le savoir, il faut être expérimenté.

*À l'hôtel, le veilleur de nuit, qui est un homme digne de foi, m'a dit qu'il s'attendait à un malheur avec tous ces rats. **Quand les rats quittent le navire...** Je lui ai répondu que c'était vrai dans le cas des bateaux, mais qu'on ne l'avait jamais vérifié pour les villes. Cependant, sa conviction est faite. Je lui ai demandé quel malheur, selon lui, on pouvait attendre. Il ne savait pas, le malheur étant impossible à prévoir. Mais, il n'aurait pas été étonné qu'un tremblement de terre fût l'affaire. J'ai reconnu que c'était possible et il m'a demandé si ça ne m'inquiétait pas<sup>359</sup>.*

La mémoire s'explique par l'œil mental selon Ouellet, et par la sagesse, l'expérience d'après les Grecs. C'est en effet le regard expérimenté qui alimente le sens de la découverte. Pour ce faire, l'œil doit être attentif. Les différents récits proposent de beaux exemples de ce processus. Maël Renouard, à travers son étude consacrée à Gracq, *L'œil et l'attente : sur Julien Gracq*, ne manque pas de souligner cette acuité du regard décelée chez l'auteur : *il faut un œil soucieux de guetter l'invisible dans le visible, un œil habitué à saisir l'imperceptible : c'est un terme que l'on retrouve souvent sous la plume de Gracq. Entre le perçu et l'inaperçu, l'imperceptible exerce l'acuité d'un regard. Il le prépare à voir ce qui lui est encore invisible, il assure le passage du visible à l'invisible<sup>360</sup>.*

La compétence de l'observateur nous aura donc permis de repérer cette stratification mentale. Après avoir *embrassé du regard*, les observateurs *inspectent*, *scrutent* ou *diagnostiquent* ce qui les avait surpris. Ils *comprendront*, *sauront* ou *connaîtront* la vérité au bout de ce long processus mental. L'activité de l'observateur est de réduire l'espace qui le sépare de son informateur. Si au début de sa quête cognitive, il en est éloigné, il s'en rapproche jusqu'à le disséquer grâce au sens critique et à la mémoire. Cet exercice exige encore de la perspicacité. Il faut de la patience pour réussir. Sur le plan temporel, nous dirions que l'éloignement correspond à l'inchoativité, le rapprochement à la durativité et le contact à la terminativité. Autant dire que l'informateur résiste à être perçu.

---

<sup>359</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 31-32

<sup>360</sup> Renouard, M., *L'œil et l'attente : sur Julien Gracq*, Chambéry, Comp'act, 2003, p. 47

## II.1.2 La résistance du sujet informateur

Aussi longue et pénible qu'est l'entreprise du sujet cognitif, elle finit par se réaliser. Objet de quête de l'observateur, le *su* est l'existence du mal dans le monde, un mal dont les contours sont difficiles à évaluer. À la fois sujet et objet, il résiste à être dévoilé. En défiant le cours normal des choses, le monde qui *surprend* (au sens de Zilberberg et de Valéry) stimule le sujet observateur à acquérir un hyper-savoir (*deviner, imaginer,...*). Au moment où l'observateur s'actualise, l'informateur lui résiste en se dissimulant parce qu'il est doté de visages multiples. L'aberration du monde sera considérée comme sujet informateur.

Longtemps négligé ou méconnu par les sémioticiens, le sujet informateur a été relevé pour la première fois par Fontanille (1987). Ce sera encore une fois sous l'instigation du même chercheur que le monde, sujet non anthropomorphe, sera considéré comme sujet ou objet cognitif, doté d'une *compétence manipulatrice*. Il l'explique :

*en effet, dans sa relation avec le sujet cognitif, le monde est à la fois objet et sujet : objet, parce qu'il présente un ensemble de savoirs à acquérir ou à construire, sujet, parce qu'il collabore ou résiste à la quête, parce qu'il facilite ou entrave la construction, parce qu'il est doté d'une compétence manipulatrice<sup>361</sup>.*

Perçu comme objet cognitif, le monde apparaît secret pour les sujets observateurs. Au début de cette quête de la vérité, le mal est secret. En tant que sujet cognitif, il se dissimule, car il dispose d'un *faire ne pas savoir*, une sorte d'occultation, il résiste. Enfin, il se révèle grâce à la compétence de l'observateur, d'une part, et à sa propre volonté de se faire voir, d'autre part. Voici par exemple comment Ouellet présente le monde envisagé comme sujet informateur résistant au dessillement : il est multiforme :

*le monde se présente en formes et en figures dont nos actes de perception et la position de notre corps propre dans son champ de présence font leur objet, mais ces formes d'expression naturelles nous semblent receler un sens secret, qui ne se montre pas aux yeux ou à nos autres organes de sens, y échappant comme du visible qu'oblitérait un horizon interne à notre champ de vision. De cette faille dans le paraître, où notre quête du sens s'engouffre, surgissent en abondance des mondes alternatifs, des mondes signifiés, projetés, représentés, des **simulacres**, disait Greimas après Lucrèce et*

---

<sup>361</sup>Fontanille, J., *op. cit.*, p. 74

*Épicure, bref, des mondes possibles ou des mondes fictionnels destinés non tant à colmater les brèches de l'apparaître qu'à les montrer du doigt*<sup>362</sup>.

Selon Ouellet, l'informateur apparaît secret. Comme l'observateur ne parvient pas à le saisir, il l'imagine et le représente sous forme d'images, de simulacres. À ces caractéristiques (le secret et la dissimulation) relevées par le critique, nous ajouterons la révélation.

#### II.1.2.1 Le secret: l'informateur se cache : il est objet

À la fois *être* et *non-paraître*, le mal, sujet et objet informateur, est imparfait. Selon Zilberberg, le monde rompt les parcours et le sujet est saisi d'étonnement. Sur le plan affectif et cognitif, il se sent interpellé à chercher à *voir* et à *savoir*. Certes, le monde est doté d'une compétence manipulatrice. C'est pourquoi, incapable de bien *voir*, l'observateur se munit de certains hyper-savoirs comme *deviner, imaginer*.

L'informateur paraît secret au début de tous les romans. Ce secret peut se prolonger dans les récits entretenant des rapports étroits avec les mythes, *Le Moulin de Pologne* et *Le rivage des Syrtes*, entre autres. Dans le premier, le sujet observateur veut savoir qui est le maître de l'univers. Il se rendra compte qu'il s'agit d'un destin cruel, tandis que dans le roman de Gracq, *l'ailleurs* qui attire irrésistiblement Aldo est fabuleux. Cet au-delà mystérieux est l'image du Graal mythique.

Dans *Le Moulin de Pologne*, lorsque M. Joseph fait irruption dans la petite société, il est taxé de *mystère* (p. 9), on dirait qu'il *dissimulait quelque chose* (p. 11). Puisqu'il n'est pas connu, il est deviné. Autant son irruption occasionne un remue-ménage dans la petite société, autant la disparition du fils-aîné d'Anais crée une véritable épopée. Certaines gens le représentent comme un fantôme allant jusqu'à dire qu'il se trouverait un peu partout. Le secret découle en partie du mystère, du non-savoir sur la vraie fin de cet enfant. En outre, il est dû à la peur qui hante les habitants de la petite ville. Ce Coste dont on n'a pas vu le cadavre se trouverait bien parmi eux :

*cette disparition fit beaucoup de bruit. Ici on ne disparaît pas. C'est parfois triste pour tout le monde, mais on reste jusqu'au bout. La rumeur courut qu'il s'était détruit dans quelque coin. On le chercha. Il apparut à divers endroits, parfois en même temps. Ce*

---

<sup>362</sup> Ouellet, P., *op. cit.*, p. 336

*n'était naturellement jamais lui. Tous les trimards un peu gros étaient arraisonnés par les gendarmes. On prétendit même qu'on l'avait trouvé à Alger*<sup>363</sup>.

L'informateur est encore secret si nous tenons compte de l'image mythique de la quête du Graal reprise par Gracq. Il s'agit d'une quête *du face à face avec le sacré*. C'est pourquoi l'image de la hantise semble occuper cette recherche. Des voix de l'ailleurs ne cessent de murmurer à l'oreille d'Aldo. En tant qu'observateur accrédité aux Syrtes, il se met à interroger le mystère, à sonder le secret des choses. C'est dire que l'espionnage se trouve dans le fondement même de ses fonctions, il cherche toujours à interpréter le sens caché des signes, à observer sans être vu. Mais, plus que les autres sujets informateurs, Vanessa cache beaucoup de sens, elle guide énigmatiquement le héros. Celui-ci en fait un témoignage : *je ne me sentais jamais tout à fait seul avec Vanessa*.<sup>364</sup>

Chez Gracq, le secret résulte de la hantise. En voyant pour la première fois le tableau du traître Piero Aldobrandi, personnage auquel il s'identifiera par la suite, Aldo y décèle un sens caché, tendu par une vision secrète : *comme par une silhouette qui se détache sur un lointain indécis, mon attention fut aussitôt vivement attirée par un portrait (...); je rallumais les lumières de la même main brutale dont on démasque un espion derrière une tenture*<sup>365</sup>. La force d'attraction que le tableau exerce sur l'observateur est exprimée par l'impression de rapidité (aussitôt). Elle produit ensuite une réaction rapide de l'interprète qui constate après, que le visage du représenté est *tendu par une vision secrète* (p. 116) et qu'il *jaillit du collet tranchant de la cuirasse* (p.117). Dans son entreprise de sonder le mystère du secret, l'observateur reste longtemps les yeux braqués sur cette peinture qui se donne à lire. Il s'agit d'un véritable sortilège.

Dans les récits qui n'entretiennent pas de lien direct avec les mythes, nous constatons que l'informateur s'avère secret au début de la quête cognitive. En trouvant dans plusieurs maisons le même spectacle de cadavres grimaçants, d'odeur abominable, le hussard qui songe d'abord à un empoisonnement collectif ne s'empêche pas de croire à un mystère : *Angelo faisait mille réflexions rouges et noires. Il était très effrayé et glacé des pieds à la tête; à quoi s'ajoutait toujours une violente envie de vomir à cause de l'odeur sucrée et de la grimace des morts. Mais cette mort faisait mystère; le mystère est toujours résolument italien. C'est*

---

<sup>363</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 54

<sup>364</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 177

<sup>365</sup> *Idem*, p. 114

*pourquoi Angelo, malgré son dégoût et sa peur, se pencha sur les cadavres et vit qu'ils avaient la bouche pleine d'une matière semblable à du riz au lait.*<sup>366</sup>

Après s'être aperçu que l'identité de l'informateur est énigmatique et loin de se laisser tromper par ses impressions, l'observateur est plutôt attiré par ces apparences du mystère. Il continue sa quête. C'est dire que son *vouloir-savoir* n'est pas seulement de sa propre initiative, il est encore stimulé par le visage multiforme de l'informateur.

#### II.1.2.2 L'informateur se dissimule

Être au visage multiforme, l'informateur laisse transparaître une illusion trompeuse. Le mal est changeant puisqu'il possède une certaine compétence : le *savoir-cacher*. En tant que sujet informateur, il se déguise. En se transformant sans cesse, il désoriente l'observateur.

Dans le roman de Camus, le sujet informateur est le mal de la peste. Il se dissimule parce qu'il dispose d'une certaine compétence. Sa force tient au fait qu'il défie les découvertes. La mort de Tarrou ne saurait en effet être justifiée au moment où le vaccin de Castel réussit. De surcroît, le mal de Paneloux reste douteux car la victime ne gémit pas à l'instar des autres malades. Fidèle à sa foi, le prêtre reste impassible devant la mort.

C'est cet aspect changeant du sujet informateur qui fourvoie l'observateur. Tarrou est par exemple convaincu que *chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'en est indemne*<sup>367</sup>. La compétence manipulatrice du mal empêche donc les sujets cognitifs de bien le détecter. Selon le combattant, la peste n'est pas un mal d'ordre biologique, il est moral et il réfère au mal dans le monde. Partant, il se trouve ancré dans tous les humains. Les différents points de vue constituent des simulacres des observateurs, des voiles de l'être fascinant sa dissection.

Autant l'observateur s'imbue d'illusions et croît saisir l'informateur, autant celui-ci résiste à se laisser pénétrer. L'indistinction du destin des Coste incite l'observateur à croire qu'un hameçon, une cerise, une abeille, perçus sur le plan dysphorique peuvent perdre les Coste. Toutefois, la beauté retrouvée de Julie et sa jolie voix, envisagées du point de vue phorique sont un exemple éloquent de la dissimulation du sujet informateur. Son caractère ambivalent participe donc de son voilement, de sa non-monstration.

L'informateur qui refuse à être perçu influe même sur le langage de l'observateur. Incapable de pouvoir savoir distinctement *l'autre*, il recourt à l'usage indéfini, *la chose*, c'est-

---

<sup>366</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 32

<sup>367</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 228

à-dire, le Farghestan. Le fragment de discours de Danielo offre l'exemple d'une synthèse entre le cheminement d'un observateur intrigué et le dévoilement d'un informateur vigilant.

*Il est venu autre chose. Cela s'annonce de très loin, mais seulement dans les intervalles par des espèces de clignements rapides (...) comme dans la fin d'une journée d'été les premiers éclairs de chaleur. Une chose qui a le temps. Une chose qui n'est pas pressée, qui peut attendre, qui sait qu'elle profite de tout. Une préoccupation qui n'en est pas une, (...) qui vous laisse de grands répits (...) mais qui refuse obstinément de se mêler aux autres, (...) qui s'éclipse plutôt que de composer, mais dont on devine qu'il n'est qu'une heure pour elle qui compte : celle où elle vous sautera dessus, celle où elle vous tiendra tout. La femme qui va dévaster une vie s'annonce souvent à travers ces éclipses nonchalantes : un petit coup frappé à la vitre, de temps en temps, presque imperceptible mais net, sec, avec cet accent de percussion qui (...) ne se mêle à aucun bruit. Moi, c'était le Farghestan dont je guettais le coup du doigt replié sur la vitre. Dans les accalmies de la rumeur que tissait au tour de moi le remue-ménage des affaires, il glissait tout à coup un curieux silence, un silence presque impoli- un de ces trous dans la conversation qui déconcertent, et si on se laisse aller au vide qu'ils creusent, ils vous mènent (...) à deux yeux ouverts (...) deux yeux qui ont su faire le silence au tour d'eux. J'avais affaire à ce silence-là. La chose qui s'avancait derrière lui avec mille détours me faisait signe, semblait s'éloigner parfois, mais ne me perdait jamais de vue ; j'avais rendez-vous avec elle pour un tête-à-tête intimidant.<sup>368</sup>*

Le changement de l'informateur attire la curiosité de l'observateur. À l'usage indéfini de chose se superpose le geste. La critique de Murat retrouve à ce propos toute sa portée : *on est au point extrême où l'objet du discours ne peut plus donner lieu à aucune prédication littérale, où il ne peut qu'être désigné par ce geste de la main que le déictique vient inscrire à l'intérieur du langage, en soulignant au besoin par un effet de suspension qu'il s'agit d'un jeu de scène.<sup>369</sup>*

Comme l'observateur est compétent pour détecter tout changement ou toute source d'information, il finit par démêler les dissimulations de l'informateur. Pour qu'il puisse accéder à cette révélation, il doit avoir une vision adéquate.

---

<sup>368</sup> Gracq, J., *op. cit.*, pp. 308-309

<sup>369</sup> Murat, M., *op. cit.*, p. 114

### II.1.2.3 L'informateur se révèle

Pour que l'informateur puisse se révéler, il faut *une mémoire* et *une imagination perspicaces* de l'observateur, d'une part, et la volonté de manifestation, d'*être* et de *paraître* de l'informateur, d'autre part. Si dans les occurrences du *secret* et de la *dissimulation*, l'informateur semble intriguer l'observateur, tel n'est plus le cas avec la découverte. Le regard de l'observateur ne s'engouffre plus dans le changement des lieux, plutôt, ce changement l'attire et l'oriente vers le dessillement.

Par exemple, la disposition du tableau d'Aldobrandi n'est plus perçue sous le signe du secret, mais sous celui de la découverte. La critique que Vouilloux fait de cette tentative de dévoilement du sujet informateur est assez éclairante. La disposition du tableau incite le regard, il est exposé, non plus dans la chambre de Vanessa, mais dans la salle à manger. Pour l'auteur, *le secret de Piero et de Vanessa tient dans la vocation à trahir, et ce secret, Vanessa se sentant découverte (trahie) par le portrait, le trahit par sa voix; elle ne cherchera même pas à voiler la fascination qu'exerce sur elle l'acte de son ancêtre; au contraire, elle le proposera comme modèle. Le sens latent est implicite : c'est au sujet lui-même qu'il appartient de l'explicitier, de le dérouler, de le développer comme un négatif photographique. Le sens latent ne réside pas seulement dans le contenu de représentation, mais aussi dans l'emplacement du tableau; il est, si l'on peut dire, implicitement manifeste : le tableau est exhibé dans un lieu (la salle à manger) où il est accessible à tous les regards.*<sup>370</sup>

Le champ lexical de la cognition s'en trouve lui aussi changé. Désormais, il n'est plus question d'*explorer* ou d'*apercevoir*, mais de *découvrir*, de *savoir*, de *comprendre*. La liste est loin d'être exhaustive. Le lexique en rapport avec la révélation peut aussi se rapporter au magnétisme, au sortilège, à l'attirance, à la fascination. À la contemplation de ce tableau, il est écrit par exemple que *le regard est aimanté malgré lui*. Nous pouvons dire alors qu'Aldo est plus qu'un curieux, c'est un voyeur. Avant la révélation, il se fait déjà une idée des signes qu'il perçoit, il faudra alors que ces signes se révèlent à lui pour qu'il puisse changer de point de vue.

Ce décollement du monde est rendu possible, à travers *Le hussard sur le toit* par la persévérance d'Angelo, d'une part, et par le monde qui s'offre à son regard, d'autre part. Au début de son aventure, il croît que la mauvaise odeur provient d'une plante cultivée dans la région. Après avoir senti d'où elle émane, il se dit qu'il s'agit d'un empoisonnement collectif, avant d'apprendre que c'est l'épidémie de choléra. Maintenant qu'il a gagné les toitures d'une

---

<sup>370</sup> Vouilloux, B., *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, p. 228



maison et qu'il dispose d'une hauteur de vue, il se met à juger les hommes. Ceux-ci sont malheureux car ils ne savent pas où se trouvent les vrais combats. Au lieu de lutter contre leur égoïsme et leur jalousie, ils se mettent à inventer le choléra. Aux yeux du jeune colonel, le comportement grégaire perd les hommes, dressant les uns contre les autres, tandis que la solitude les incite à réfléchir. Le mal n'est donc point le choléra, il est ancré en l'être humain. Son monologue intérieur le traduit mieux.

*Les hommes sont bien malheureux, se disait Angelo. Tout le beau se fait sans eux. Le choléra et les mots d'ordre sont de leur fabrication. Ils écument de jalousie ou périssent d'ennui, ce qui revient au même s'il ne leur est pas donné d'intervenir. Et s'ils interviennent, alors c'est la prime à l'hypocrisie et au délire. Il suffit d'être ici ou dans les solitudes que je traversais à cheval l'autre jour pour savoir où se trouvent les vrais combats, pour devenir très difficile sur les victoires à remporter. Somme toute pour ne plus se contenter de peu. Dès qu'on est seul les choses vous conduisent d'elles-mêmes et vous forcent toujours à prendre les chemins les plus durs à gravir. Mais alors, même si l'on **n'arrive pas**, quels beaux points de vue, et comme tout vous rassure<sup>371</sup>.*

Angelo se rassure de l'acquisition de son *vrai savoir*. Il sait où se trouve le vrai combat. L'homme devrait lutter contre l'égoïsme et l'injustice et non contre son semblable. Pour pouvoir disposer de cette *hauteur de vue*, il faudrait donc se séparer du groupe. Le mal ou le sujet informateur qui se dévoile à Angelo reste ignoré des autres. La *hauteur de vue* est aussi une disposition des voisins des Coste, en l'occurrence, le narrateur. Chez Gracq, cette hauteur de vue s'appelle l'*esprit d'altitude*.

Il existe, somme toute, une interaction informative entre l'observateur et l'informateur. En même temps anti-sujet, objet et sujet informateur, le mal se cache. En revanche, l'observateur n'est pas seulement appelé à le regarder ou à le voir, mais à l'explorer afin de pouvoir le comprendre. Or, pour pouvoir disséquer ce monde tout à fait neuf, il doit se doter d'une *vue animée* selon l'expression même de Pierre Ouellet.

C'est dire qu'il se crée une relation de complicité entre l'observateur et l'informateur. Comme le monde fait signe, l'être humain se sent appelé à l'interpréter : *le monde est un œil : cillement du monde. C'est qu'avec lui aussi, avec lui surtout, nous sommes dans un rapport de connivence qui n'a pas besoin du langage, qui s'est établi bien avant lui et qui même rend seul*

---

<sup>371</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 150

*possible, comme un fond dont rien ne saurait jamais se détacher, tout discours et toute connaissance*<sup>372</sup>, reconnaît Renouard.

En tant que sujet informateur, le monde s'offre au sujet observateur. Le savoir s'acquiert grâce aux signes de l'informateur que l'observateur interprète à son tour. Il se révèle à lui. Le *su* est l'existence du mal dans le monde.

### II.1.3 Le *su*, le supplément de connaissance, le vu: l'invincible mal dans le monde

Le procès de la découverte va de la *perception* à la *révélation*. L'objet cognitif a été atteint, c'est le processus du *non-su* au *su* selon Claude Zilberberg ou le *supplément de connaissance* de Jacques Fontanille, proches du *non-vu* au *vu* de Pierre Ouellet.

Au bout d'un long et pénible examen, tous les sujets cognitifs de nos récits découvrent l'existence du mal dans le monde, le non-sens de la vie, l'aberration de la condition humaine. C'est grâce à ce *supplément de connaissance* qu'ils vont assumer leur dignité. Avant qu'ils n'accèdent au statut de sujets cognitifs, ils n'ont seulement que les contours d'un mal biologique ou psychologique qui est difficile à vaincre. Maintenant, le *su* ou le *jamais vu*, c'est l'existence du mal dans le monde. Ce *supplément de connaissance* a de nombreuses variantes à travers le corpus.

Le docteur Rieux, énonciateur du roman *La peste*, prend conscience du tragique de la destinée humaine car la vie constitue une prison. C'est pourquoi un dieu cruel sacrifie ses victimes à sa gloire ainsi que le prouve le narrateur bossu du *Moulin de Pologne*. Aussi, la lutte contre la monstruosité humaine se révèle-t-elle comme un combat sans fin selon Angelo du *Hussard sur le toit*. De même, le narrateur-énonciateur du *Rivage des Syrtes* lutte contre le sens commun. Seul Vian nous présente des sujets cognitifs non exclusivement anthropomorphes puisque *L'Écume des jours* est un récit fantastique. Les hommes, les animaux et les objets se coalisent car la vie est fondamentalement dévoratrice. La découverte est la même : comme la condition humaine est *tragique*, il faudrait plutôt s'y révolter que de s'y résigner. Il s'agit donc d'une prise de conscience de la nécessité du refus. Toutefois, le souhait diffère de la réalité, la révolte ne saurait ne pas se colorer de résignation. Le *su* révèle ainsi un sentiment de révolte. Cette lutte existentielle requiert certaines valeurs, entre autres, la dignité, la responsabilité, l'humilité, le courage, la générosité.

---

<sup>372</sup> Renouard, M., *op. cit.*, pp. 97-98

Excepté le sujet observateur du récit *La peste* qui critique son *supplément de connaissance*, tous les autres restent silencieux, mais ils ont l'air songeurs. Ce non-dit exprime autant que la critique de Rieux, un sentiment d'amertume. C'est dire que la vérité qui se dévoile est affreuse. Après avoir découvert l'absurdité du monde et de la lutte, les sujets entreprennent des programmes pragmatiques, persuadés qu'ils restent impuissants à améliorer leur sort. Cette conversion cognitive les ramène dans le passionnel (leur sort tragique) et les projette dans un pragmatique vain. Rieux rend compte de cette destinée fatale à laquelle les Oranais sont promis. Il reste mélancolique parce qu'il *sait* que cette allégresse populaire est menacée. Ainsi réalise-t-il ce faire interprétatif :

*écoutant en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que la foule en joie ignorait, et qu'on lit dans les livres, que le bacille de la peste reste pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses et que peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse<sup>373</sup>.*

Le roman se clôt ainsi sur la peur du docteur puisqu'il est mieux indiqué que quiconque sur la fin ou non de l'épidémie. Au moment où les *ignorants* sont contents, le *savant* reste mélancolique. Il énumère ainsi les endroits où peut se cacher le bacille de la peste. Dans sa rêverie, il se rappelle ce que les Oranais ont gagné pendant l'épidémie : c'est le *malheur* et la *solidarité* qu'ils ont vécus. Il ne s'empêche pas non plus de se rappeler le début de la peste. Si le roman s'ouvre sur d'inquiétants rats qui viennent mourir auprès des hommes paisibles, il se clôt aussi sur l'attente de cet effroyable phénomène. À travers cette symétrie de faits, le narrateur exerce son sens critique.

Quant au programme vain, nous citerions celui du narrateur bossu. Après avoir assisté à la fin des Coste, il va se remettre à ses fleurs. Plus que la nullité des programmes, la guerre inévitable et apocalyptique qui s'annonce à la fin du roman gracquien témoigne de ce ressentiment du héros. Aldo découvre qu'il a été bouc émissaire puisque le décor était déjà planté pour réveiller le vieux conflit. Son savoir, autant que celui des autres sujets cognitifs s'envisage sous le mode dysphorique. Plus que les autres récits, *Le rivage Syrtes* se clôt sur la révélation d'un drame : une guerre bien sanglante éclate.

---

<sup>373</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 279

La quête de la vérité est donc un long processus. Elle exige à cet effet l'engagement du sujet observateur. Depuis *le voile de l'être* jusqu'à *l'écran du paraître*, le sujet acquiert des yeux sagaces parce qu'il est déterminé à savoir. Il s'est d'abord *virtualisé* quand il a remarqué certains faits insolites. Il a voulu et senti qu'il devrait savoir. Sur le plan temporel, c'est l'*inchoativité* de l'action, sur celui de l'espace cognitif, le sujet est *éloigné* de son objet. L'usage de certains verbes perceptifs en est une illustration : voir, observer, percevoir, apercevoir.

Comme la distance entre le sujet et l'objet cognitifs est encore longue, le sujet *s'actualise*. L'acquisition du *pouvoir* et du *savoir* exige de la patience, de la sagacité et de l'exercice. Aussi le temps cognitif est-il *duratif*. Par contre, l'espace se *rétrécit* progressivement. Pour que le sujet, au début éloigné de son objet puisse l'atteindre, il faut qu'il prenne son temps. L'usage des verbes cognitifs comme *discerner*, *distinguer*, *reconnaître*, *examiner*, *inspecter* et de certains hyper-savoirs tels que *deviner*, *imaginer*, *constater*, *conclure*, *reconnaître* est une preuve de ce long processus visuel et mental.

Si au début de la quête cognitive le monde donne l'impression d'être secret, il tend à se laisser découvrir dans la suite. Pour ce faire, il faut que l'observateur ait un œil apte à le décrypter. L'être humain entreprend ainsi le processus de la révélation, car le monde est fait de signes qui tendent à suggérer.

La *perception* s'avère être une des approches qui permette de saisir le processus de la découverte du mal. Comme la nature se meut en tout sens, il faut une vision motrice pour pouvoir en décrypter les différentes faces. Certes, de ce monde changeant, le sujet ne peut dire que ce qu'il en perçoit. La diversité des points de vue dépend de la complexité de l'univers, objet d'interprétation des sujets observateurs. Ceux-ci perçoivent diverses formes du monde car leur quête du sens s'engouffre dans ce paraître ambiant.

Pour que le processus d'interprétation puisse être effectif, l'énonciation descriptive est indispensable. Selon Pierre Ouellet, si la *mémoire* et l'*imagination* sont des moyens essentiels pour mettre en évidence l'activité cognitive du sujet observateur, elles reposent en grande partie sur la vision narrative, l'énonciation et le point de vue. Cette vision narrative *devient le moyen d'exploration de l'activité cognitive des acteurs, narrateurs et énonciateurs du texte romanesque, qui fait désormais voir les processus complexes et diversifiés de vision imaginaire du monde plutôt que le monde lui-même, dont on n'a plus la naïveté de croire qu'il se présente*

*directement au regard dans le récit littéraire, même le plus réaliste*<sup>374</sup>, observe-t-il. L'analyse suivante a pour objet de prouver que le monde changeant attire le regard, le guide et l'inspire. Ce regard devient à son tour mobile.

## **II.2 L'interaction informative : énonciation descriptive (la perception)**

Plongés dans leurs observations des apparences, les différents narrateurs sont les reflets d'innombrables images mentales. Autant le regard s'autonomise dans son rôle d'*agent*, autant le sujet se cantonne et s'engouffre dans celui de *passif contemplateur*. Nous allons mettre à l'examen cette énonciation en acte. Nous verrons que les mots s'enchaînent en style esthésique propre à chacun des énonciateurs et selon le contexte, d'une part; et que grâce au processus de *rotation* et d'*exploration mentales*, le sujet et l'objet tendent à s'entrelacer, d'autre part.

### II.2.1 Les différents énonciateurs

À la lecture des cinq récits, il est clair qu'il existe plusieurs niveaux d'énonciation. Dans les romans du *je*, nous avons des narrateurs très doués, à la fois acteurs et narrateurs, qui voient, savent et parlent. Le narrateur du *Moulin de Pologne* et Aldo du *Rivage des Syrtes* procèdent par ce *je*, qui a la compétence de montrer les faits tout en les expliquant et en en découvrant le sens. Ce sont des *visionnaires*.

Par contre, il existe une autre catégorie de narrateurs qui adoptent le récit à la troisième personne. Les cas du *Hussard sur le toit* et de *L'Écume des jours* sont des illustrations. Les narrateurs gardent une certaine distance par rapport à leurs récits. De même, bien qu'il passe du récit du narrateur anonyme recourant à la troisième personne au récit à la première personne, Rieux se rapproche plutôt de cette seconde catégorie que de la première.

---

<sup>374</sup> Ouellet, J., *op. cit.*, p. 276

### II.2.1.1 Le *je*, un narrateur omniscient

En même temps narrateur et acteur, le *je* énonciateur a *tout* vu et se met à raconter les faits comme il veut. Le regard rétrospectif porté sur les événements passés est subjectif. Même si les mots ont tendance à s'enchaîner en style esthésique, le narrateur est capable d'intervenir et de garantir une certaine autonomie à son récit car il a un point de vue dominant.

Afin d'éviter tout excès de pathétique, le narrateur du *Moulin de Pologne* recourt à l'humour et à l'ironie. Nous avons déjà vu qu'il choisit par exemple des causes ridicules à certaines morts. Bien plus, il affirme ne raconter que ce qu'il sait de source sûre et de se référer à la loi. Le point de vue dominant de ce narrateur découle aussi d'un fait considérable. Il a une telle importante capacité imaginative qu'il n'oublie rien même des drames passés. Cela est dû au pouvoir de la bosse. Plusieurs sources (mythes, expériences, actualité) révèlent que les personnes bossues n'oublient pas. En choisissant un narrateur bossu, Giono veut faire admettre au lecteur ce point de vue de l'énonciateur. Comme celui-ci appartient à cette société mesquine, il n'est pas surprenant qu'il recoure à l'ironie et à l'humour pour peindre le drame des Coste et à garantir l'unité du point de vue.

De même, pour pouvoir justifier son acte, Aldo se sert de cette figure. S'il a plongé le pays dans une guerre et qu'il recourt à une longue plaidoirie pour s'en défendre, il explique sans cesse que son geste n'est pas sans cause puisque son pays sombrait depuis longtemps dans une totale léthargie. Voici par exemple comment il décrit le *Redoutable*, l'unique navire de combat dont dispose l'Amirauté des Syrtes. Le bateau de guerre n'a rien de redoutable que ce nom. Aldo le représente ironiquement : *le Redoutable était désert- gros insecte de mauvais augure, habité seulement dans cet assoupissement de marécage par la trépidation insensible et rongante qui venait de ses bas-fonds*<sup>375</sup>.

Le navire et le gros insecte ont en commun la forme. Par contre, ils s'opposent sur plusieurs points : la fragilité, la rapidité, la sécurité ; de là, la richesse sémantique de la métaphore. Celle-ci a une *fonction cognitive*<sup>376</sup> en ce sens qu'elle fait voir, enseigne à regarder, *c'est un instrument de connaissance*<sup>377</sup> selon les mots mêmes d'Umberto Eco, inspirés d'Aristote. Pour celui-ci, faire des métaphores est un indice de dons naturels puisqu'il associe à cette figure *l'énigme, la mimésis*. En partant d'Aristote et de Ricœur, Eco trouve à son tour que

<sup>375</sup> Gracq, J., *op. cit.*, pp. 714-715

<sup>376</sup> Eco, U., *op. cit.*, p. 161

<sup>377</sup> *Idem*, p. 158

*les métaphores les meilleures sont celles qui montrent la culture en acte, les dynamismes mêmes de la sémiotique.* Compte tenu de l'état d'entropie générale et progressive dans lequel se trouve son pays, Aldo choisit cette métaphore que nous qualifions de *belle* mais non d'évidente. Si nous nous référons aux propos d'Aristote, cité par Eco : *il faut tirer ses métaphores de choses appropriées, mais non point évidentes, comme en philosophie, apercevoir des similitudes même entre des objets fort distants témoigne d'un esprit sagace*<sup>378</sup>. L'énonciateur et l'énonciataire exercent leur intelligence. Par les phénomènes de l'*exploration* et de la *rotation* évoqués par Ouellet, le rapprochement d'un *bateau de guerre* et d'un *gros insecte* ne peut être perçu que par un esprit sagace. La *fonction cognitive* de la métaphore est, à ce propos, révélatrice. Elle fait exercer la *mémoire* et l'*imagination*.

Par ailleurs, cette métaphore peu commune renferme un sens ironique en raison du rapport renversant du trope. Un *navire de bataille*, dangereux et puissant, ne saurait être comparé à un *insecte* inoffensif, quel qu'en soit l'état. C'est ce sens hyperbolique de chétivité qui fait du bateau hier *redoutable*, un gros insecte aujourd'hui misérable. Aldo n'est donc pas coupable d'avoir secoué un pays agonisant.

Dans le roman de Gracq, l'ironie ne repose pas seulement sur des métaphores insolites, elle découle aussi des comparaisons hétéroclites, voire des oxymores. Si dans la métaphore précédente, l'instrument est comparé à un animal chétif, dans la comparaison qui suit, le temps est semblable à un être humain puisqu'ils couvent la révolte. La nuit est le moment propice des grandes réalisations. C'est elle qui donne naissance au jour, et par-là à la liberté, c'est-à-dire au refus. Vanessa ressemble à la nuit parce que les deux vont accoucher de la liberté. Toutefois, cette indépendance est à la fois succulente et amère. L'oxymore révèle que la liberté d'Orsenna s'acquerra au prix de la destruction de la cité ancienne. L'ironie ne repose pas sur le double sens, mais également, elle s'étend à des segments supérieurs aux mots :

*Vanessa sous ma main reposait près de moi comme l'accroissement d'une nuit plus lourde et plus close : fermée, plombée, aveugle sous mes paumes, elle était cette nuit où je n'entrais pas, un ensevelissement vivace, une ténèbre ardente et plus lointaine, et toute étoilée de sa chevelure, une grande rose noire dénouée et offerte, et pourtant durement serrée sur son cœur lourd. On eût dit que ces nuits à la douceur trop moite couvaient interminablement un orage qui ne voulait pas mûrir...*<sup>379</sup>

<sup>378</sup> Eco, U., *op. cit.*, p. 161

<sup>379</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 182

Ici, la similarité est déterminée sur des bases culturelles, Vico, cité par Eco l'affirme ainsi : *les langues, comme les coutumes, naissent de la réponse des groupes humains au milieu matériel où ils vivent, même si la tendance au langage fonctionne dans tous les groupes humains selon la même logique, et même si les utilités et nécessités de la vie sont les mêmes pour tous, cependant les groupes humains ont considéré ces universaux sous différents aspects, c'est-à-dire qu'ils ont diversement fourni la pertinence de leur univers*<sup>380</sup>.

Toutefois, ces bases culturelles ne vont pas figer les sujets énonçant et interprétant dans *le déjà connu*, elles les propulsent dans un monde nouveau, propre à l'esprit d'invention. L'énonciateur et l'énonciataire sont amenés à créer une *sémiosis* continue. La métaphore de la rose renvoie, dans la citation plus haut, à l'insigne. De même que l'emblème d'Orsenna était pressé par le poing de Piero Aldobrandi, la rose-Vanessa, non plus rouge, mais désormais noire comme un ange funèbre, repose endormie sous la main d'Aldo.

En nous en référant toujours au modèle du tableau d'Aldobrandi, nous trouvons que la description est focalisée sur la vision qu'en a le narrateur. Il s'agit d'un acte visuel de déchiffrement. Dès qu'il entre dans la chambre de Vanessa, Aldo croit percevoir la présence d'une tierce personne, ainsi que le constate l'initiatrice : *ici, on se sent vivre sous un regard*<sup>381</sup>. Le regard du héros interprète le tableau de façon subjective, il est irrésistiblement fasciné par cette peinture. C'est pourquoi il se compare à Aldobrandi.

C'est par ce souci de subjectivité que le narrateur recourt souvent à certains modalisateurs tels que : *on dirait/on eût dit que, comme si/comme si+subj., sembler, paraître, sentir, évoquer, suggérer...* et aussi à l'italique. Plusieurs études soulignent cette prépondérance du discours modalisé de Gracq. Nous mentionnerions celle de Murat par exemple. Aux yeux du critique, ces énoncés modalisateurs confèrent au texte un sens analogique. Les différents types de jugements rapportés par un narrateur subjectif, diffèrent de ceux évoqués par un narrateur objectif.

---

<sup>380</sup> Vico, cité par Eco, U., dans *op. cit.*, p. 166

<sup>381</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 117



### II.2.1.2 Le *il*, le *on*, un narrateur anonyme

Contrairement aux récits qui précèdent, *Le hussard sur le toit* et *L'Écume des jours* sont des romans où prolifèrent beaucoup de points de vue à cause de longs dialogues et descriptions. L'humour et l'ironie ne sont plus les reflets discursifs d'un seul narrateur, mais de tous les personnages en jeu.

À travers *Le hussard sur le toit*, le point de vue dominant est celui d'un narrateur anonyme. Il décrit le hussard, parle du petit Français, rend compte des *miracles* de la nonne, présente des acteurs dont le héros découvre la personnalité ; parmi eux, le vieux médecin, Pauline et Giuseppe. Aussi ne s'empêche-t-il pas de critiquer les hommes. Sa pensée s'exprime en préceptes, par exemple, il déclare que *l'homme solitaire prend une fois pour toutes l'habitude de s'occuper de ses propres rêves*<sup>382</sup>. Le ton de ses propos reste ironique. Compte tenu de l'égoïsme des hommes, il fait savoir qu'*il est important d'être en place, ou tout au moins du parti qui distribue les places*<sup>383</sup>.

Chez Vian, l'objectivité dont il s'agit est teintée d'humour et d'ironie, même si le narrateur essaie de prendre une distance. Le récit est une pure instrumentalisation du langage. Les locuteurs créent des mots selon le sens qu'ils souhaitent leur donner. C'est pourquoi il y a des calembours, des clichés et beaucoup de néologismes entraînant la confusion sémantique et une multiplicité de lecture.

Quoiqu'il reste impersonnel, le discours est parsemé de courts dialogues. Les registres sont en outre mêlés. Nicolas use des langages courant et soutenu, Jésus recourt au familier, Colin, les religieux, et tous les autres acteurs, humains et animaliers se servent de courtes phrases et des interjections. Le mélange de dialogues et de narrations confère au discours un souci de rapidité. La fusion de monologues, du style direct et indirect libre imprime au texte une allure fragmentée et garantit l'anonymat du récit.

C'est à ce jeu que s'exerce le narrateur de *La peste* dont nous allons étudier le rôle. Celui-ci avoue vouloir faire œuvre de chroniqueur. Il recourt aux carnets de Tarrrou, aux discours de Paneloux pour garantir l'objectivité à son texte. Afin de pouvoir préserver l'anonymat de son discours, Rieux emploie : *le narrateur estime que* ou *croit que, notre ville, nos concitoyens*, etc., pour ne pas dire *je*. Aussi son propos reste-t-il modeste. Les expressions

---

<sup>382</sup> Giono, J., *op. cit.*, 184

<sup>383</sup> *Idem*, p. 139

comme, *il est possible de le dire, il est difficile de le dire, il ne serait pas tout à fait juste de l'affirmer*, etc., témoignent de ce souci d'anonymat. Pourtant, le *on* dont il se sert a une valeur d'un *je* ou d'un *nous* car il peint subjectivement ses personnages en recourant à certaines figures de la pensée. Le narrateur se servira de l'humour noir pour montrer que l'administration et la mort sont toutes bien organisées. Grâce à ce *on*, Rieux a le statut de narrateur anonyme bien qu'il présente les faits de façon subjective.

*On vit toujours la misère se montrer plus forte que la peur, d'autant que le travail était payé en proportion des risques. Les services sanitaires purent disposer d'une liste de solliciteurs et, dès qu'une vacance venait de se produire, on avisait les premiers de la liste qui, sauf si dans l'intervalle ils étaient entrés eux aussi en vacances, ne manquaient pas de se présenter. C'est ainsi que le préfet qui avait longtemps hésité à utiliser les condamnés, à temps ou à vie, pour ce genre de travail, put éviter d'en arriver à cette extrémité. Aussi longtemps qu'il y aurait des chômeurs, il était d'avis qu'on pouvait attendre<sup>384</sup>.*

L'importance de l'humour est comme nous l'avons déjà dit, de garantir la distance du narrateur par rapport aux faits et d'éviter de sombrer dans le pathétique. Autant dire que le point de vue s'en trouve tracé.

## II.2.2 Le point de vue : objectivité/subjectivité

Les points de vue se répartissent en deux ensembles. D'une part, nous avons les tenants de l'objectivité qui recourent au sujet de la troisième personne : *il, ils* et au pronom personnel neutre : *on*. C'est là que nous trouvons une focalisation externe. D'autre part, nous avons des énonciateurs subjectifs qui usent des pronoms personnels *je* et *nous*. Les uns et les autres défendent la lutte solidaire ou solitaire contre les maux.

La focalisation externe est fréquente dans *La peste*, *Le hussard sur le toit* et *L'Écume des jours*. Chez Camus, par exemple, le narrateur livre les événements tels qu'ils se perçoivent de l'extérieur. Il s'interdit de décrire les sentiments et les pensées des personnages. Il veut être un chroniqueur objectif, qui se limite à raconter ce qu'il a vu, entendu ou lu. Une émotion particulière naît de la suggestion et non de la description ou de l'analyse des sentiments ou de la souffrance des personnages.

---

<sup>384</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 163

Si le narrateur avait recouru au mode personnel, il aurait été tenté par l'exagération. Il s'exprime au nom de ce petit groupe de victimes ordinaires du fléau : les Oranais, et s'adresse aux victimes et à la postérité, c'est-à-dire, aux lecteurs, d'Oran ou d'ailleurs. L'anonymat tient lieu d'esprit d'objectivité et de la vérité des faits. Il se détache maintenant de toute passion. Il reste modeste, humble dans ses évocations car Camus veut lui préserver un esprit d'héroïsme et partant de modestie.

Toutefois, cette suggestion des sentiments n'empêche pas le narrateur de garder un point de vue dominant et un ton grinçant sur le texte. Si chez Camus le chroniqueur s'exprime au nom de tous ses *concitoyens* en défendant la solidarité, chez Giono par contre, il y a une prolifération de points de vue. Le combat solitaire est à ce prix intéressant.

Dans *Le hussard sur le toit*, plusieurs points de vue se superposent. La distanciation ironique est la plus fréquente. La variété du récit influe sur celle de l'écriture. Par exemple, le titre du roman est en soi ironique. La posture du hussard diminue moralement le jeune noble, avide d'atteindre son idéal qu'est de se faire valoir dans la société. Aspirant à une noblesse de cœur et de titre, il a presque tout perdu de son élégance. Ironisé d'un côté, Angelo devient ironisant, de l'autre. Comme il dispose de la hauteur de vue, il décrit le monde qu'il perçoit avec une certaine dose de caricature. Il ne cesse de tourner en dérision le transport furtif des cadavres dans les rues de Manosque. Non seulement les vivants ne respectent plus les morts, mais encore, ils sont devenus très égoïstes. La *caricature* est une peinture dont se servent plusieurs énonciateurs dans le roman.

De cette thématique de l'égoïsme découle une prolifération de points de vue. Certains énonciateurs accordent plus d'importance aux valeurs collectives qu'à celles individuelles. En décrivant la nonne, le narrateur recourt le plus souvent à l'image minérale. Fatiguée par sa tâche de la journée, elle se laisse en effet dominer par la saleté. Par ailleurs, elle croit que la vraie noblesse se trouve seulement dans le nettoyage des morts. Son combat contre le mal se fonde sur des valeurs religieuses. Cette superposition de points de vue produit un contraste et partant une ironie de situation et un humour. Voici comment le narrateur présente la religieuse :

*elle était si fatiguée qu'elle n'avait même pas le courage de laver ses mains. **Laver les morts suffit**, disait-elle. En effet, ses mains qui non seulement étaient énormes mais très grasses, avaient la peau délavée et blanchâtre des mains lavandières. Une sorte de petite crasse blanche restait en auréole autour de ses ongles et dans le creux de ses phalanges (...). La nonne ne touchait pas aux croûtes qui durcissaient sa robe. Ses*

*manches très amples et qui avaient traîné dans mille déjections étaient raides comme du cuir. Elle posait ses mains à plat sur ses genoux. Elle s'établissait alors comme un énorme rocher rectangulaire et trapu, comme une de ces énormes pierres qui sont destinées par l'architecte à servir d'assise. Elle fumait sans toucher le cigare le laissant planté dans sa bouche tout le temps qu'il durait (...), elle faisait une longue pause, pendant laquelle souvent elle s'endormait. Angelo qui la surveillait venait lui retirer de la bouche ce qui restait du cigare.*<sup>385</sup>

À travers cette description ironique, le narrateur s'indigne contre l'attitude de la nonne. Elle lave les cadavres et se laisse dominer par des immondices. Pour justifier son attitude, elle se sert de cet humour : *laver les morts suffit*. Aussi se refuse-t-elle à se laisser critiquer. Pourtant, le narrateur est décidé de dénigrer le comportement de la religieuse en décrivant les couleurs de ses mains. Celles-ci sont délavées et blanchâtres suite au travail quotidien qu'elles accomplissent. Là, il semble l'excuser de sa tenue par la locution conjonctive *en effet*. Toutefois, en associant le soin qu'elle apporte aux cadavres et la malpropreté qui gagne de plus en plus son corps, le narrateur se moque d'elle.

Par ailleurs, n'eût été la présence d'Angelo, elle se serait brûlée la bouche par le cigare. Le narrateur use d'une ironie de situation. Il semble encore une fois excuser la nonne de sa saleté. Il se sert de la description. Physiquement, la nonne n'est pas habile à cause de son poids. Il se moque encore une fois d'elle en se servant d'une comparaison hétéroclite : la religieuse est rabaissée au point d'être comparée à une pierre d'assise. Non seulement elle n'est pas belle, mais aussi et surtout, elle perd de son humanité. Son poids et sa fatigue, qui d'emblée semblent excuser sa saleté, l'éloignent de la référence humaine. Cette distribution des points de vue est encore perceptible dans le récit. Les différents sujets n'ont pas la même conception du *devoir* et de la *valeur*.

Le roman est jalonné de plusieurs points de vue, de descriptions parsemées de dialogues entre maints personnages. Nous avons vu que le petit Français a le sens du devoir et le choléra d'après Angelo, *c'est une occasion de se faire valoir*. Selon Giuseppe, Angelo devrait se faire un *devoir personnel*. Contrairement au hussard, il est contre le combat humanitaire. Il lui demande d'abandonner la lutte, en le persuadant ainsi :

---

<sup>385</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp.198-199

*je te défends bien de mourir, dit Giuseppe, surtout de cette façon-là. Quant au devoir, pourquoi t'inquiéter du devoir de tout le monde? Je te croyais plus fier. Fais-toi un devoir personnel*<sup>386</sup>.

Giuseppe a peur de la mort d'Angelo. En conséquence, il le détourne de sa mission. Dans son imaginaire, les gains personnels valent mieux que les intérêts collectifs. Sur un ton emphatique marqué par le mode impératif et l'interrogation oratoire, il empêche le jeune colonel de défendre la dignité de l'humanité. Autant le *devoir* est différemment interprété, autant la *conception du choléra* diffère d'un sujet à un autre. Vers la fin du récit, un médecin diagnostique une *épidémie de peur* et un *sursaut d'orgueil*. Angelo estime lui aussi que seules les âmes fortes peuvent triompher du choléra.

*Le hussard sur le toit* nous présente un combattant solitaire, un héros pour qui l'absolu demeure plutôt visé que réalisé. Le point de vue dominant demeure le sien. L'humour dont il se sert rend la lecture de Giono moins désagréable que celle de Camus : *le besoin de divertissement que ressent Giono engendre des images cruelles mêmes rigolotes. Il se pourrait que Giono exhibe ses dons comiques davantage face à la mort qu'à la vie... C'est là une délectation pas du tout morose. On pourrait rétorquer que dans ce texte, Giono se sert de l'humour comme d'un remède apotropaïque, un exorcisme. Sans doute aussi, **Le hussard sur le toit** est-il beaucoup plus gai que **La peste***<sup>387</sup>, argue Pierre Citron.

Non moins divertissante est la tournure humoristique, ironique, voire fantastique qu'emprunte Vian. Dans son souci de prouver que tout ce qui existe tend à tuer, le narrateur choisit des orphelines aveugles comme bourreaux indirects et inconscients du gentil petit animal. Ailleurs dans le texte, l'humour s'avère être le procédé le plus récurrent. Le dialogue entre Jésus et Colin est une preuve d'un humour grinçant. Enfin, en choisissant le génie du lieu comme un adjuvant de l'être humain, l'auteur dénigre ce dernier, bien qu'il semble valoriser le combat solidaire.

Nous venons de voir que, d'où qu'il émane, le point de vue est toujours grinçant à travers les récits à la troisième personne. Même si les points de vue sont distribués ici et là par plusieurs observateurs, nous trouvons que l'humour et l'ironie restent les principales formes d'énonciation. Le souci d'objectivité reste visé et actualisé par le narrateur.

---

<sup>386</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 288

<sup>387</sup> Citron, P., *op. cit.*, p. 46

En revanche, dans les récits du *je*, le point de vue dominant du narrateur-énonciateur reste subjectif. C'est à ce jeu que se livrent le narrateur bossu et Aldo. Les sentiments ne sont pas suggérés, ils sont décrits et les énonciateurs agrandissent certaines situations volontairement et démesurément.

Par cette vision dominante d'un narrateur omniscient, *Le Moulin de Pologne* se présente comme le récit de la démesure. Le narrateur veut prouver la véracité de ses propos. *Je me borne à dire ce que je sais de source certaine et le plus simplement du monde*<sup>388</sup>, affirme-t-il. Pour ce faire, il recourt, d'une part, à la loi et à ses substituts : par exemple, *un vieux procureur nanti par son âge et sa fonction, d'une solide connaissance du cœur humain*. D'autre part, il raconte ce qu'il a vu (c'est un témoin) tout en exerçant son sens critique. Toutefois, s'il doit restituer un drame qui s'est passé loin, il se sert des témoignages des gens médiocres car ils ont le sens brut et n'ont pas la tentation d'embellir. En recourant à l'humour et à l'ironie, certes, le narrateur agrandit certains faits. Après s'être déclaré témoin oculaire de certaines situations tout en garantissant l'objectivité de son histoire, il propose au lecteur un récit élaboré par son imagination. En tant que membre de la petite société, il parvient à s'élever moralement grâce à l'humour. Il ne s'empêche pas non plus de critiquer ses contemporains en se servant de l'ironie. Lors de la scène du bal par exemple, il avoue avoir vu *le mouvement des Coste dans leur tombeau*. Ces propos frisent l'exagération. Ils révèlent aussi une ironie amère.

En adoptant le point de vue d'un narrateur omniscient, Giono rend perceptible l'opposition entre la petite société qui épie toute nouveauté et la famille des Amalécites poursuivie par un malheur étrange. Si la réaction excessive de la petite société est grossie par la loupe du narrateur, c'est que ce dernier accumule en quelques pages les morts accidentelles des Coste. Par ailleurs, le choix des épigraphes procède lui aussi d'une ironie. Elles contraignent le lecteur à chercher une interprétation cohérente et harmonieuse entre le titre et le contenu. Exception faite de la dernière, les autres confèrent au texte une indéniable intonation railleuse. À travers ce commentaire, Janine et Lucien Miallet l'expliquent mieux :

*chacune des épigraphes a quelque chose d'ironique, par la transposition qu'elle contraint le lecteur à faire. Seule la dernière, empruntée à Othello et qui semble être là comme l'épithaphe même de Léonce a une grandeur tragique tout à fait pure. Les autres dissimulent le tragique sous une intonation railleuse.*<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 46

<sup>389</sup> *Idem*, p. 1242

Pis encore, en comparant Jean, Léonce et parfois Julie à Ajax, le narrateur ironise sur les descendants des Coste. Par exemple, Ajax dans l'*Illiade* est présenté comme le plus valeureux de tous les Achéens après Achille. Le narrateur ne retient de ce personnage légendaire que la violence. Cet énonciateur produit donc une interprétation subjective du destin. D'un côté, il excuse la mesquinerie des habitants qui les pousse à s'acharner après ces maudits ; de l'autre, il semble excuser ces derniers, qui, poursuivis par un destin exemplaire ne sauraient ne pas s'affoler.

Toutefois, le texte littéraire étant plutôt une perception et une fiction qu'un simple enchaînement de mots, les différentes descriptions jalonnées de métaphores, de métonymies et de comparaisons (des figures de pensée) prouvent à suffisance que le narrateur n'a plus le contrôle de sa pensée. Le sujet et l'objet s'entrelacent et il semble s'effacer derrière les mots.

Cette force de mots se rencontre encore chez Gracq. D'une part, nous avons un narrateur qui a une double fonction. Aldo raconte son aventure tout en s'engageant dans l'analyse des faits. Comme le narrateur bossu, le jeune observateur veut informer. Toutefois, il sélectionne certains faits significatifs, les oriente logiquement afin de créer un roman. Le *je* du narrateur est double, il est à la fois celui qui agit et celui qui raconte. C'est pourquoi son point de vue est subjectif.

D'autre part, l'organisation du récit repose sur un point de vue toujours subjectif, dominé par des comparaisons hétéroclites, des métaphores filées, des modalisateurs. La surmodalisation suivante nous permet de rendre compte de la subjectivité du point de vue d'un Aldo, à la fois narrateur et acteur. Les perceptions interprétées comme rêves, puis l'usage fréquent des modalisateurs, enfin, la métaphore de la noyade, et, par-delà, de la future croisière, renforcent l'orientation subjective du jugement. Celle-ci est attestée par les verbes de perception, *regarder* et *se sentir*. Le point de vue dominant est celui de la possession, de la hantise. En comparant Vanessa au fleuve qui l'emporte, Aldo narrateur veut masquer la participation volontaire d'Aldo acteur.

*Je ne me sentais jamais tout à fait seul avec Vanessa : au contraire, couché contre elle, il me semblait parfois de mes doigts pendants au bord du lit dans ma fatigue défaite sentir glisser avec nous l'épanchement ininterrompu d'un courant rapide : elle m'emportait comme à Vezzano, elle mettait doucement en mouvement sur les eaux mortes ce palais lourd- ces après-midi de tendresse fiévreuse et rapides passaient comme emportés au fil d'un fleuve, plus silencieux et plus égal de ce qu'on perçoit déjà dans le lointain l'éroulement empanaché et final d'une cataracte. Parfois à mon côté,*

*je la regardais s'endormir, décollée sensiblement de moi comme d'une berge, et d'une respiration plus ample soudain prenant le large, et comme roulée par un flot de fatigue heureuse ; (...) son épaule qui soulevait le drap, toute ruisselante de sa chevelure de noyée, semblait écarter d'elle l'imminence d'une masse énorme ; la longue étendue solennelle du lit l'enfouissait, glissait avec elle de toute sa nappe silencieuse ; dressé sur un coude à côté d'elle, il me semblait que je la regardais émerger de vague en vague entre deux eaux la dérive de cette tête alourdie, de plus en plus perdue et lointaine. Je jetais les yeux autour de moi, tout à coup frileux et seul sous ce jour cendreau de verrière triste qui flottait dans la pièce avec la réverbération du canal : il me semblait que le flux qui me portait venait de se retirer à sa laisse la plus basse, et que la pièce se vidait lentement par le trou noir de ce sommeil hanté de mauvais songes.*<sup>390</sup>

Nous avons déjà évoqué l'image du double qui hante Aldo. C'est elle qui l'incite à toujours chercher une interprétation cachée des signes. Aux côtés de Vanessa, il se sent mené, il la compare à une nuit cachant un orage, à une grande rose noire. Maintenant qu'elle est endormie, elle lui paraît telle une noyée, et le lit et les draps, un fleuve navigable. L'amant apparaît à la fois comme un transgresseur et un possédé.

Le pouvoir du langage vient de prouver que le regard mental se laisse guider par la perception cognitive. Nous avons vu que l'objectivité se justifie par le fait que les points de vue se distribuent entre plusieurs personnages, mais que le narrateur garde un jugement dominant. Selon *La peste*, la solidarité est nécessaire pour combattre les fléaux. Quant au narrateur du *Hussard sur le toit*, il faut des valeurs positives dans la lutte contre l'égoïsme. Pour ce faire, le héros doit mener une lutte solitaire, le cas échéant, suivre des modèles, choisir et savoir où se trouvent les vrais combats. Chez Vian, le souci d'objectivité nous met en présence d'une sanction toujours humoristique, sinon ironique. Si l'objectivité du point de vue se colore de jugement tendancieux, les énonciateurs subjectifs impriment à leurs récits un caractère hyperbolique, allant jusqu'à se laisser emporter par le *perçu*. Le narrateur bossu et l'observateur Aldo, présentent des jugements ambigus de la lutte contre le mal. Autant la lutte solitaire étouffe le héros, autant le combat solidaire le perd à jamais.

C'est pourquoi la dimension éthique de ces romans tient au choix. La lutte cognitive requiert certaines valeurs. Elle peut être collective ou individuelle. En cas de malheurs, point

---

<sup>390</sup> Gracq, J., *op. cit.*, pp. 162-163



n'est besoin de recourir à Dieu. Le sujet à la fois révolté et résigné devient un renégat à cause de l'immobilité de ce qui est là. Puisque sa souffrance est implacable et illégitime, il essaie de voir dans l'inévitable du négatif, une manière de loi positive. D'une part, il nie Dieu, d'une autre, il se surestime ; de là, le recours à l'humour et à l'ironie.

### III. L'ASSOMPTION DE LA DIGNITÉ : DE LA RÉVOLTE À LA RÉSIGNATION

En menant une révolte tenace contre *le ça*, le sujet cognitif manifeste et *assume sa dignité*. Selon Jean-Claude Coquet (1985), celle-ci est un *changement d'identité modale et actantielle*. Le sujet adhère à un nouvel univers de valeurs et agit sous son action. Il croit en sa propre libération en jouant le rôle de sujet, de destinataire et de destinataire. Il acquiert ainsi quelques identités : celle de *non-sujet*, de *sujet* et des deux tiers *immanent* et *transcendant*. Pour pouvoir analyser cette responsabilité acquise, nous nous servirons de l'approche pragmatique et cognitive. Les lignes qui suivent nous montrent qu'après avoir nié Dieu, l'être humain prend sa place et s'assume seul responsable de son sort. Les différents énonciateurs le traduisent par l'usage de l'humour et de l'ironie.

#### III.1 Une nouvelle conception de Dieu

Aussi bien dans le monothéisme que dans le polythéisme, Dieu est un *être supérieur doué d'un pouvoir sur l'homme et des attributs particuliers, il est miséricordieux, tout-puissant, créateur du monde*. S'il est positivement connoté, d'après *Le Petit Robert* peu importent les croyances, tel n'est pas toujours le cas. La conception que les sujets des différents récits se font de la divinité est tout à fait *autre*. Généralement doté de qualités supérieures, il est discrédité par les sujets envers lesquels il se montre indifférent. Toutefois, l'Être Suprême a toujours été diversement conçu par beaucoup de penseurs.

L'écrivain s'est inspiré de la religion depuis longtemps. Pendant la période antique, c'est l'homme qui a le plus de valeur que les dieux. L'exemple de Prométhée, considéré comme le maître de l'homme est assez significatif. Au Moyen Âge, Dieu est au centre de beaucoup d'œuvres littéraires, il est conçu comme Être Supérieur et bienfaisant, tandis qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, il est relégué au second plan. Prêchant le retour à l'Antiquité, la Renaissance et l'Humanisme attachent une grande importance à l'être humain.

Pourtant, des réflexions sur Dieu prennent le dessus au siècle suivant. Monarchique et catholique, le Classicisme peut se targuer des *Pensées* de Blaise Pascal. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les philosophes refusent la conception classique de Dieu et veulent lui attribuer une nouvelle image. Voltaire a rédigé beaucoup de pamphlets antireligieux tandis que Diderot est l'auteur de

la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) dans laquelle il manifeste un matérialisme athée. De son côté, Rousseau se révèle hostile à *la foi dogmatique* et entend *contempler Dieu dans ses œuvres*<sup>391</sup>. Il influence ainsi les philosophes du XX<sup>e</sup> siècle.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Dieu est valorisé ; en témoignent les grands représentants de l'époque, tels que Chateaubriand et Hugo. En plus de son *Génie du christianisme* (1802), Chateaubriand est l'auteur d'une épopée chrétienne, *Les Martyrs* (1809). Convaincu que *le génie est un sacerdoce*, Hugo considère que le poète est un guide qui mène l'homme à la vérité *car le Mot c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu*<sup>392</sup>. En revanche, des divergences ne cessent de se faire entendre si nous tenons compte de l'attitude des symbolistes. Dans son *Prométhée délivré*, Senneville accuse Dieu d'être indifférent aux souffrances humaines et se moque du fidèle qui continue de perdre son temps pendant que *le monde s'effondre*.

*Pendant que tes genoux s'usaient dans la prière,  
Tu n'as pas vu les maux des enfants de la terre!  
Le monde allait mourir pendant que tu priais*<sup>393</sup>.

Corollairement à cet esprit décadent du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'affirme au XX<sup>e</sup> siècle un *humanisme athée*. N'eussent été les productions romanesques (Mauriac, Bernanos, Green, Daniel-Rops, etc.), poétiques (Max Jacob, Péguy, Claudel, Jammes) et théâtrales (Claudel), le XX<sup>e</sup> siècle serait considéré comme la période la plus athée de toutes. Révolte contre tous les ordres, le Surréalisme refuse de reconnaître l'existence de Dieu et tente de l'exprimer en un *prétendu Dieu*. De même, la littérature de l'après-guerre se fait une *conception autre* de la divinité.

Être supérieur mais indifférent aux maux qui déchirent l'humanité (*La peste* de Camus et *Le hussard sur le toit* de Giono), l'Être Céleste peut être combattu par la force de l'homme selon la vision gionienne du *Moulin de Pologne*. S'il se révèle invincible, il peut être corrompu d'après *L'Écume des jours* de Boris Vian. C'est pourquoi *La Bible* guide le rebelle et Dieu éclaire le révolté si nous en croyons l'officiant de Saint-Damase (*Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq).

Pour peindre négativement l'Être Suprême, les différents auteurs se servent de l'humour et de l'ironie. *Avant de nier Dieu, on constate ses œuvres, on invente un Dieu négatif et cruel et*

<sup>391</sup> Rey A., *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Robert, 2003

<sup>392</sup> *Idem*

<sup>393</sup> Senneville, L., « Prométhée délivré » cité par Charles Baudelaire, dans *Curiosités esthétiques*, p. 813

*un monde atroce. Ainsi, on s'achemine vers le moment où, ayant tué Dieu, l'homme découvrira l'enfer de sa liberté. Dans cet entre-deux, l'art, encore relié à la religion, ne peut plus offrir qu'une représentation parodique du divin*<sup>394</sup>, constate Bernard Sarrazin.

### III.1.1 L'indifférence de et à l'égard de Dieu

Au cours de sa lutte, le sujet s'est vu confronté seul à son anti-sujet. À peine a-t-il tenté d'implorer le Tout-Puissant, celui-ci est resté néanmoins sourd à ses cris. De son côté, l'être humain se détourne de Dieu. Les narrateurs de *La peste* et du *Hussard sur le toit* essaient de souligner cette indifférence mutuelle. Selon les deux récits, le salut de l'homme est terrestre avant d'être céleste ; d'où, le travail vaut mieux que les prières.

$F(S_2) \rightarrow (S_1V_0 \rightarrow S_1V_0)$        $S_2$  : sujet opérant la transformation

$S_1$  : sujet en quête d'identité

$0$  : objet de valeur, transcendance divine

#### III.1.1.1 *La peste*

Dès que le mal de la peste apparaît, la peur gagne beaucoup d'esprits. Les Oranais se montrent en premier temps fidèles à Dieu, mais avec la recrudescence de la maladie, ils semblent s'inquiéter de son efficacité. L'Être Suprême apparaît indifférent aux cris de son peuple et mutatis mutandis, celui-ci devient impassible à son égard. Les sujets ne peuvent pas construire leur identité en se référant à la transcendance.

Au début de la crise, les Oranais sont surpris par la maladie. Plongés dans une atmosphère de monotonie et d'égoïsme, ils sont en proie à ce fléau dont ils ne peuvent ni déceler l'origine, ni arrêter la propagation. En premier temps, ils vont se confier à Dieu. Ils ont besoin d'un réconfort spirituel et moral. Par exemple, les religieux organisent des semaines de prière collective pour implorer la pitié divine. Le narrateur rapporte :

*les autorités ecclésiastiques de notre ville décidèrent de lutter contre la peste par leurs propres moyens, en organisant une semaine de prière collective. Ces manifestations de*

---

<sup>394</sup>Sarrazin, B. *Humour noir et mort de Dieu. Baudelaire et le grotesque moderne*, dans *L'humour européen*, Sèvres, 1993, p., 73

*la piété publique devaient se terminer le dimanche par une messe solennelle placée sous l'invocation de saint Roch, le saint pestiféré*<sup>395</sup>.

Aux organisations des équipes volontaires s'ajoutent les manifestations de la piété publique. Les Oranais se rapprochent de Dieu pour qu'il les préserve de la mort. C'est pourquoi ils invoquent *Saint Roch*, le saint pestiféré. La religion apparaît comme un palliatif. Ce discours du narrateur teinté de tournures ironiques explique cette quête de réconfort plus moral que spirituel. Le rôle du tiers transcendant transparait à travers ce commentaire lyrique :

*la semaine fut suivie par un nombreux public. Ce n'est pas qu'en temps ordinaire les habitants d'Oran soient particulièrement pieux. Le dimanche matin, par exemple, les bains de mer font une concurrence sérieuse à la messe. Ce n'était pas non plus qu'une subite conversion les eût illuminés. Mais, d'une part, la ville fermée et le port interdit, les bains n'étaient plus possibles, et, d'autre part, ils se trouvaient dans un état d'esprit bien particulier où, sans avoir admis au fond d'eux-mêmes les événements surprenants qui les frappaient, ils sentaient bien évidemment, que quelque chose était changé.*<sup>396</sup>

Avant le fléau de la peste, les Oranais s'occupaient de leurs affaires et s'adonnaient à leurs loisirs. Pendant l'épidémie, ils sont condamnés à l'emprisonnement car la ville est fermée. Aussi se résignent-ils aux prières. Leur état d'esprit change. Si hier ils étaient indifférents aux petits problèmes qui leur arrivaient, maintenant, ils en sont conscients. En priant Dieu d'alléger leur souffrance, ils se mettent à attendre la fin de la maladie. Cependant, cette force transcendante dont ils ont besoin pour endurer les souffrances ne tient pas. Elle se heurte aux austères explications du père Paneloux qui croit au caractère punitif de la peste :

*mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité... La première fois que ce fléau apparaît dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait tomber à genoux. Depuis le début de l'histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tombez à genoux.*<sup>397</sup>

Si Pharaon est châtié en raison de son orgueil, les Oranais subissent le même sort à cause de leur aveuglement. Ils sont condamnés à périr dans les ténèbres de la peste, et pour cause, ils n'ont pas cherché la lumière de Dieu : *privés de la lumière de Dieu, nous voici pour*

---

<sup>395</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 89

<sup>396</sup> *Idem*, p. 90

<sup>397</sup> *Idem*, pp. 91-92

*longtemps dans les ténèbres de la peste!*<sup>398</sup> Selon Paneloux, le meilleur moyen de résister à la peste, c'est de reconnaître qu'on a péché afin de demander pardon au Très-Haut. Ainsi, les justes ne peuvent pas craindre la maladie contrairement aux pécheurs, parce qu'elle vient séparer le bon grain de l'ivraie. D'une certaine manière, il est en train de décourager davantage les habitants en quête d'un réconfort spirituel. Il se sert de la peste pour les faire revenir à des sentiments chrétiens :

*si aujourd'hui, la peste vous regarde, c'est que le moment de réfléchir est venu. Les justes ne peuvent craindre cela, mais les méchants ont raison de trembler. Dans l'immense grange de l'univers, le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain. Il y aura plus de paille que de grain, plus d'appelés que d'élus, et ce malheur n'a pas été voulu par Dieu*<sup>399</sup>, ajoute-t-il.

À travers cette métaphore, Paneloux semble accuser les Oranais au lieu de fortifier leurs âmes. D'après le prêtre, les habitants d'Oran ont tellement péché qu'ils méritent maintenant la punition. C'est pourquoi Dieu, par le biais de la peste, est en train de les filtrer afin de séparer les nombreux pécheurs du peu de justes qu'il y a. En se servant de l'intertexte religieux et mythique, le prêtre essaie de persuader les chrétiens du jugement qu'ils sont en train de subir. En parlant de la paille et du bon grain, il recourt à l'Évangile, tandis que l'image légendaire reste perçue à travers le fléau de la peste et l'*instrument à battre les céréales*. Celles-ci renvoient métaphoriquement aux humains.

Au lieu de se rapprocher de la transcendance divine, les habitants d'Oran s'en écartent. Leur foi balbutiante se dissipe peu à peu. Aussi refusent-ils de croire aux explications du prêtre. Par exemple, pendant la messe, les femmes rétorquent à voix basse : *Mon Dieu, donne-lui des bubons!*<sup>400</sup> De même, le docteur Rieux s'oppose au prêtre. Comme nous le constatons, celui-ci échoue à transformer les Oranais ; de là, cette formule :

$F(S_2) \rightarrow S_1V_0 \rightarrow S_1V_0$     où :  $S_2$  : Paneloux, sujet opérant la transformation  
 $S_1$  : les Oranais, toujours disjoints avec Dieu  
 $0$  : La transcendance divine

Le docteur Rieux entreprend d'être un saint, mais un saint sans Dieu. Loin de lever les inquiétudes des humains pendant leurs souffrances, L'Être Suprême continue de se taire et de nourrir leur peur. Selon le combattant, l'important n'est pas de se réfugier dans une religion

---

<sup>398</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 92

<sup>399</sup> *Ibidem*

<sup>400</sup> *Idem*, p. 205

pour résoudre les malheurs des hommes, c'est plutôt de travailler et de s'opposer concrètement au mal. Pour lutter contre le fléau, le médecin endosse l'identité de sujet, tandis que le théologien recourt au tiers transcendant ; de là le jugement de Rieux :

*Paneloux est un homme d'étude. Il n'a pas vu assez mourir et c'est pourquoi il parle au nom d'une vérité. Mais le moindre prêtre de campagne qui administre ses paroissiens et qui a entendu la respiration d'un mourant pense comme moi. Il soignerait la misère avant de vouloir en démontrer l'excellence*<sup>401</sup>.

D'après le docteur, avant de leur parler de la vie éternelle, Paneloux devrait reconforter les sujets. En effet, le plus pressé, c'est de soigner les malades avant de les inciter aux longues réflexions relatives à l'éternité. D'ailleurs, le médecin a l'air de ne pas croire en Dieu. Le narrateur semble ironiser sur son pouvoir. L'usage du discours indirect libre et du mode conditionnel traduit mieux cette distanciation ironique : *le docteur dit (...) que s'il croyait en un Dieu tout-puissant, il cesserait de guérir les hommes, lui laissant alors ce soin*<sup>402</sup>.

*La foi sans les œuvres, dirait Rieux, est une foi morte. Son métier l'empêche de croire en ce Juge Suprême. Il refuse le caractère punitif et divin de la peste. Le fléau est une maladie qu'il faut combattre sans pour autant implorer la clémence d'un Dieu silencieux. Encore une fois ici, le docteur se moque de cette indifférence céleste. L'ironie (à la fois verbale et situationnelle) de Rieux est ressentie à travers ce lyrisme : *mais puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait*<sup>403</sup>.*

La quête du sens du docteur procède par des arguments logiques, relevant plus de l'expérience, de l'observation de la vie courante que de la philosophie. À son avis, la souffrance des enfants est inconcevable avec le caractère punitif de la peste. Seul contre tous, Paneloux reste fidèle à sa foi. Selon le prêtre, la souffrance des enfants s'explique par le fait que le corps doit périr pour sauver l'âme.

Somme toute, dès que la peste frappe les Oranais, ceux-ci se rapprochent de Dieu. Néanmoins, la persistance de la maladie associée à l'austérité des explications de Paneloux défie cette foi vacillante. Dieu semble ne pas exister selon le docteur Rieux. Quand bien même il aurait une existence réelle, il resterait toujours éloigné tant spatialement que moralement de

---

<sup>401</sup> Camus, A., *op. cit.*, p.119

<sup>402</sup> *Idem*, p. 120

<sup>403</sup> *Idem*, p. 121

l'homme. Cette prise de conscience tragique est l'image de la contestation prométhéenne de Dieu. L'auteur du *hussard sur le toit* rejoint celui de *La peste*.

### III.1.1.2 *Le hussard sur le toit*

Faisant écho à *La peste*, *Le hussard sur le toit* rapproche Angelo du docteur Rieux, la nonne du père Paneloux, les habitants de Manosque de ceux d'Oran. Plus que Camus, Giono condamne l'Être Suprême en ce sens qu'il parodie les *Écritures Saintes*.

À l'image de Rieux, Angelo a l'ambition de sauver l'homme de tous les maux qui l'accablent au lieu d'implorer un Dieu qui se tait dans son paradis. En outre, l'Être Céleste est la source des maux qui handicapent l'humanité, entre autres, le choléra. L'être humain n'a pas besoin de la force du tiers transcendant pour construire son identité et lutter contre le mal. Angelo s'en persuade.

*Mais si tu entends frapper du poing et du soulier contre une porte d'église fermée et qu'on crie : Sainte Vierge! Sainte Vierge! Sainte Vierge! Qu'est-ce que tu feras avec de la raison et de la logique quand le premier Sainte Vierge! te remplit déjà le ventre au-delà du possible et que le second soulève le ventre comme la main soulève un sac par le fond pour le renverser et que le troisième vient par là dessus avec des aloès, des amertumes insupportables, des raisons de tout envoyer à la balançoire<sup>404</sup>.*

Angelo se moque de la religion et également des fidèles. D'abord, il critique la *Sainte Trinité*. Si *Dieu le Père* crée les hommes, celui conçu par le hussard invente le mal du choléra pour infecter l'être humain. *Dieu le Fils* qui exécute la mission divine, provoque désormais des démangeaisons au ventre du cholérique. Enfin, le *Saint-Esprit* répand de faux remèdes. Non seulement Angelo ne croit pas en Dieu, mais il parodie les *Saintes Écritures*. C'est pourquoi il bascule l'ordre grammatical en mélangeant le féminin et le masculin (*le premier Sainte Vierge !*) ; de là, l'usage de la syllepse. L'idée qui domine son esprit est celle de Dieu ou de l'esprit, et non pas de la Sainte Vierge.

Pareil à Tarrou et à Rieux, le jeune colonel est content de son travail. Il rend un service à l'humanité en lavant les cadavres et plutôt que d'invoquer Dieu pour ne pas mourir. Le combattant critique ces apeurés qui se complaisent dans des prières inutiles au lieu de travailler. Voici son commentaire à propos d'une jeune fille hantée par l'idée du choléra : *en*

---

<sup>404</sup> Giono, J., *op. cit.*, p.158



*temps ordinaire, un enfant de six ans en est d'habitude à b a ba. Elle était encore trop jeune pour frapper à la porte des églises comme à la porte d'un moulin*<sup>405</sup>.

Le Colonel conçoit mal comment une fille de six ans est déjà terrorisée par l'idée du choléra. Elle imite, en effet, les adultes qu'elle a vus et voilà qu'elle manque à sa mission première (l'étude) pour se consacrer à un rite qu'elle ne comprend pas. L'ironie découle de la phrase concessive marquant l'opposition entre le réel (ce qui se réalise) et le virtuel (ce qui devrait être accompli). Cette tournure ironique est également renforcée par la comparaison de l'église et du moulin. L'église relève du sacré au moment où le moulin reste ancré dans le familier. Les paroles du hussard sont donc des blasphèmes. Il ne s'empêche pas par là, de critiquer la nonne qui croit au mot la parole divine.

Parallèlement à Paneloux, la religieuse accomplit une tâche qui puisse satisfaire à Dieu. Elle lave en effet les cadavres pour les préparer à la résurrection. Elle se sert ainsi de la force du tiers transcendant pour lutter contre le fléau et construire son identité. Le narrateur commente :

*le grand souci de la nonne était de préparer les corps pour la résurrection.*

*Elle les voulait pour cette occasion propres et décents. **Quand ils se dresseront avec leurs cuisses merdeuses, disait-elle, quelle figure ferai-je devant le Seigneur? Il me dira : Tu étais là et tu savais, pourquoi ne les as-tu pas nettoyés?***<sup>406</sup>

Fidèle à sa foi, la nonne accompagne ses actes des Écritures Saintes. Elle interprète correctement le message divin, contrairement à Angelo qui le parodie. Cependant, elle accepte de s'évader au lieu de rester là, au milieu du fléau pour continuer cette noble tâche. À l'instar de Paneloux, elle s'attache à une foi dépassée. Les deux religieux sont incapables de lier leur foi aux réalités du moment. Ils se figent dans un rituel qui n'est pas à la hauteur des événements. Pendant l'épidémie, Angelo opte pour aider l'être humain, non pas en se fondant sur des qualités spirituelles, mais en s'appuyant sur les valeurs humaines.

D'autres penseurs se rapprochent de Camus et de Giono quand ils présentent l'Être Suprême comme une victime de l'absurde ; parmi eux, Jean-Marie Domenach. Pour celui-ci, *l'absurde s'est déplacé de l'homme vers Dieu. Ce dernier serait-il lui-même, ou à son tour,*

---

<sup>405</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 160

<sup>406</sup> *Idem*, p. 207

*l'objet d'une fatalité ironique et supérieure*<sup>407</sup>. Faisant écho à Camus, à Giono et à Domenach, Vian s'acharne contre le christianisme qu'il taxe de matérialisme.

### III.1.2 Le christianisme, une institution corrompue : *L'Écume des jours*

L'église peut être comparée à n'importe quel autre lieu puisqu'elle perd de son aspect vénérable dans le récit de Vian. Non seulement la Transcendance n'inspire pas le recours à des sentiments religieux, mais encore, elle participe au rejet de la foi. Pour pouvoir construire son identité, le sujet abolit tout ce qui a trait au sacré. Il se crée une opposition entre /sacré/ vs /non sacré/. L'église nous est présentée deux fois dans le roman. La première fois, il s'agit du jour de mariage de Colin et Chloé et la seconde fois, c'est pour une messe de requiem de la défunte. Dans les deux cas, le christianisme apparaît comme une institution corrompue.

Pour le premier événement, les religieux préparent soigneusement l'église. Le décor est impeccable et les musiciens sont nombreux : septante-trois et quatorze enfants de foi. Ce décor est relatif au prix payé. Voici comment la préparation est minutieuse :

*ils posèrent leurs cartons et commencèrent à garnir les chaises des Musiciens au moyen d'éléments décoratifs. Le Chuiche les déplaçait, soufflait dessus pour les dépoussiérer et les passait au Bedon et au Religieux.*<sup>408</sup>

Les religieux veulent plaire aux mariés et à ceux qui les accompagnent parce qu'ils ont reçu beaucoup d'argent. Ici, Vian critique le christianisme qui privilégie les intérêts au détriment de la foi. Le Religieux ose dire *c'est comme ça avec les gens riches*.<sup>409</sup> Au lieu de préparer les textes à lire pendant la messe, il s'applique au décor. Le Religieux n'a pas honte non plus d'oublier les notions élémentaires relatives à la cérémonie. Le narrateur recourt à l'humour pour peindre ce désordre consacré :

*le Religieux, devant eux, compulsait rapidement un gros livre, car il ne se rappelait plus les formules. De temps à autre, il se retournait pour jeter un coup d'œil à Chloé dont il aimait bien la robe... le Religieux prit son souffle et commença de chanter le cérémonial, soutenu par un fond de onze trompettes bouchées jouant à l'unisson. Le*

---

<sup>407</sup> Couprie, A., *op. cit.*, p. 218

<sup>408</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 51

<sup>409</sup> *Ibidem*

*chevêche somnolait doucement, la main sur la crosse. Il savait qu'on le réveillerait au moment de chanter à son tour.*<sup>410</sup>

Le Religieux est un être matérialiste. En plus de l'oubli des formules d'ouverture de la cérémonie, il se contente du beau paraître de Chloé. Le chevêche quant à lui, est en train de somnoler. Il ne s'implique pas dans la cérémonie parce que son tour de chanter n'est pas encore arrivé. En plus du *savoir* qui fait défaut, le *vouloir* de ces hommes d'église est mal intentionné. Soit qu'ils se complaisent dans des choses matérielles, soit qu'ils aient oublié leur rôle, toujours est-il qu'ils ne parviennent pas à célébrer correctement la messe. Ils enlèvent au sacré tout le rituel qu'il mérite. L'usage du langage courant et des néologismes (le Chuiche, le Chevêche, le Bedon) traduit mieux cette tournure ironique. Le narrateur recourt à la périphrase : un gros livre pour dire *La Bible*. Cette figure renferme l'idée d'analogie. Par ailleurs, le Livre Saint présenté comme gros, au travers duquel on chemine à tâtons, perd en effet de sa sainteté.

Non moins matérialistes sont également Jésus et Colin. Le premier est content d'avoir été invité à cette cérémonie luxueuse, le second de sa réussite. En parlant de Jésus, le narrateur se sert de mots courants, voire vulgaires : *accroché, une grande croix noire*. Bien plus, l'indéfini et l'adjectif participent à la dégénérescence du sacré en ordinaire : *heureux d'avoir été invité*. Le narrateur fustige aussi l'attitude de Colin. Celui-ci *sourit vaguement* à Jésus car il est à la fois fatigué et content. Il n'oublie pas non plus le coût élevé de la cérémonie. Au lieu d'être une force transcendante, Dieu est un invité parmi d'autres. Il ne peut nullement constituer une référence dans la construction de l'identité.

*Devant colin, accroché à la paroi, on voyait Jésus sur une grande croix noire. Il paraissait heureux d'avoir été invité et regardait tout cela avec intérêt. Colin tenait la main de Chloé et souriait vaguement à Jésus. Il était un peu fatigué. La cérémonie lui revenait très cher, cinq mille doublezons et il était content qu'elle fût réussie.*<sup>411</sup>

Qu'ils soient de Jésus, des religieux ou des mariés, le regard et l'imagination sont focalisés plus sur le décor que sur les Paroles Saintes. Normalement, Jésus est toujours présent dans toutes les églises. Mais, chez Vian, puisqu'on va à la messe sans conviction aucune, on ne le remarque pas. C'est pourquoi le narrateur dit que ce jour-là, *il avait été invité*. Vian critique également le fils de Dieu, content de participer à cette grande cérémonie.

---

<sup>410</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 60

<sup>411</sup> *Ibidem*

En outre, le décor paraît plus intéressant que les paroles. En conséquence, les *fidèles* se fourvoient. Le manque de conviction crée un certain désordre. Un des religieux en arrive à frapper un soi-disant fidèle qui se perd au sein de cette anarchie. La messe dégénère en scénarios barbares.

*L'orchestre repartit de plus belle et le Chevêche se leva pour l'Exhortation. Le Chuiche se glissait entre deux rangées de personnes pour donner un grand coup de canne sur les doigts de Chick qui venait d'ouvrir son livre, au lieu d'écouter.*<sup>412</sup>

Chick se trompe parce que l'organisation de la messe n'est pas cohérente et surtout à cause des explications non convaincantes de ces religieux. Au lieu de l'intéresser spirituellement, le Chuiche le corrige physiquement. Le déshonneur du Religieux et du Chuiche atteint son sommet si nous considérons les escroqueries du premier et le penchant à l'adultère du second. La religion constitue pour eux un voile, une sorte de masque qu'ils portent afin de satisfaire à leurs sales besoins. Les isotopies matérielle et sexuelle : la poche, le ventre et le sexe le révèlent.

*Le Religieux avait remis ses habits de tous les jours, avec un gros trou sur la fesse, mais il comptait se payer un surtout neuf avec le bénéfice pris sur les cinq mille doublezons. En plus, il venait d'escroquer l'orchestre, comme on fait toujours, et de refuser de payer le cachet du chef, puisque celui-ci était mort avant d'avoir commencé. Le Bedon et le Chuiche déshabillaient les enfants de foi pour remettre leurs costumes en place, et le Chuiche se chargeait spécialement des petites filles.*<sup>413</sup>

Nous remarquons que le Religieux est coupable d'escroquerie, mais aussi qu'il est pauvre et ridicule (*gros trou sur la fesse*). De même, le Chuiche qui s'occupe spécialement de déshabiller les petites filles se montre coupable. Il peut être accusé de pédophilie.

Les ecclésiastiques et leurs auxiliaires manquent de vertus. Ils se montrent encore bas d'esprit lors de l'enterrement de Chloé. Par exemple, le Religieux ose discuter de la rémunération pour la messe de requiem avec Colin en refusant des prix minables. D'ailleurs, il ne s'empêche pas de se moquer des gens qui meurent sans avoir amassé des frais pour leur enterrement. Il est ainsi dégoûté de cette modique somme proposée par le veuf appauvri : *mais*

---

<sup>412</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 61

<sup>413</sup> *Ibidem*

*on devrait toujours s'arranger pour mourir avec de quoi se faire enterrer décentement. Alors, vous n'avez même pas cinq doublezons!*<sup>414</sup>

Le jour de son mariage, Colin paie cinq mille doublezons et la fête réussit. Cependant, à l'enterrement de son épouse, il ne parvient pas à intéresser les ecclésiastiques. Aussi le dédaignent-ils. Colin a beau insister pour mériter de la pitié auprès du religieux, il ne peut nullement le convaincre. Il finit par lui répondre en ces termes : *vous savez, j'ai... l'habitude, alors ça ne fait plus d'effet. Je devrais vous conseiller de vous adresser à Dieu, mais j'ai peur que pour une si faible somme, ce ne soit contre-indiqué de le déranger...*<sup>415</sup>

L'Être Suprême ne refuserait pas seulement une somme modique, il en serait affecté. Colin se résout alors de ne pas le déranger. Dieu est plus matérialiste que ses auxiliaires. Pire encore, pendant la messe de requiem, le corps de Chloé n'est pas béni : il reste dehors. bien plus, les porteurs du cercueil sont sales et ils sont très rapides. Vian critique amèrement le christianisme et Colin ne peut asseoir sa dignité en se référant à cette institution mal intentionnée.

En présentant un Dieu plus ignorant qu'un être humain, l'auteur exploite cette figure divine devenue une victime de la tragédie moderne. Après lui avoir demandé pourquoi Chloé est morte et que Jésus ne trouve pas de réponse, Colin se met à vanter les qualités de la défunte et à faire entendre la bassesse de Jésus. Nous pouvons le lire à travers ce dialogue :

*- elle était si douce dit Colin. Jamais elle n'a fait le mal, ni en pensée, ni en action.*

*- Ça n'a aucun rapport avec la religion, marmonna Jésus en bâillant.*<sup>416</sup>

Le Jésus de Vian ignore les *Écritures Saintes*. Il doit les avoir oubliées parce qu'en niant ce qui est bien écrit dans *La Bible*, il bâille tout en marmonnant, ce qui est un signe de fatigue ou de honte. Jésus s'ennuie aujourd'hui parce que la cérémonie est froide suite au prix payé. En parlant du mariage de Colin, il reconnaît qu'il s'était amusé et lui demande pourquoi cette fois-là, il n'a pas payé beaucoup d'argent : *je n'en ai plus, dit Colin, et puis ce n'est plus mon mariage cette fois-ci c'est très différent, cette fois, Chloé est morte... je n'aime pas l'idée de cette boîte noire.*<sup>417</sup>

---

<sup>414</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 167

<sup>415</sup> *Ibidem*

<sup>416</sup> *Idem*, p. 169

<sup>417</sup> *Ibidem*

Tout épicurien qu'il apparaît, Jésus voudrait se réjouir même à la mort de Chloé. En conséquence, après l'avoir spirituellement rabaisé au niveau de n'importe quel pécheur, le narrateur lui attribue un langage vulgaire. D'abord, il est toujours *accroché à la paroi* de l'église et il *marmonne en bâillant*, ensuite, quand il n'a pas de réponse à donner, ce qui est d'ailleurs fréquent, il recourt à une onomatopée : Mmmmmmmmm ..., ce qui traduit un silence injustifié. Enfin, le Religieux *hurle*, au lieu de *réciter* des vers latins.

Comme le dirait Georg Lukás, le Dieu peint par Boris Vian est à la fois *présent et inexistant*. L'Être Suprême est en effet présent puisqu'il est évoqué. En revanche, il paraît inexistant puisqu'il est paré de faux attributs. Le critique explique que l'ironie exprime bien la négation de Dieu :

*l'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance, une manifestation de la malfaisante et bienfaisante activité des démons, le renoncement à saisir de cette activité plus que la simple réalité de fait, et la profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, perçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel, la vraie substance, le Dieu présent et inexistant. C'est à ce titre que l'ironie constitue bien l'objectivité du roman<sup>418</sup>.*

*L'Écume des jours* nous montre ainsi une religion fondamentalement pervertie par le matérialisme. Durant les moments heureux, Jésus, les ecclésiastiques et leurs auxiliaires se réjouissent de la messe et du décor. Mais, quand l'argent vient à manquer, ils ne reçoivent même pas le cadavre pour le bénir. En d'autres termes, en employant ce langage sarcastique, Vian fustige autant la vente des indulgences que l'insignifiance de la religion dans les affaires sociales. Le manque de réponse de Jésus à la question de Colin traduit mieux cette malédiction ronronnante dans laquelle se figent Dieu et l'homme, contraints de cohabiter. Le *supplément de connaissance* auquel l'homme peut accéder ne pourrait provenir d'un Dieu aussi ignorant et gourmand. La tragédie moderne ressemble à l'antique selon le constat de Couprie : *au centre de la tragédie, toujours l'homme et non le dieu. Aucun poète grec jamais dans son affrontement de l'homme et de Dieu n'a pris le parti de Dieu. L'homme au centre : Dieu tout autour. L'homme solitaire est frappé : Dieu peuplant l'espace illimité<sup>419</sup>.*

Après avoir diagnostiqué toutes les insuffisances célestes, les auteurs des différents récits se prêtent à doter le divin d'intensions basses. L'indifférence de Dieu à la souffrance

<sup>418</sup> Lukás, L., *La théorie du roman*, cité par Schentjes, P., dans *op. cit.*, p. 322

<sup>419</sup> Couprie, A., *op. cit.*, p. 124

humaine (telle qu'évoquée par Camus et Giono) et l'ignorance divine colorée de matérialisme religieux, (si l'on en croit Vian) ne suffisent pas pour peindre l'Être Suprême et pour s'en détourner. Dieu est le guide incontesté du rebelle, ainsi que l'atteste *Le rivage des Syrtes*. L'humour auquel recourt Gracq est émaillé de pastiche, de parodie et de travestissement, caractéristiques essentielles de l'ironie. Aussi le *Dieu* du rebelle n'est-il pas le *Vrai*.

### III.1.3 Une vision apocalyptique de la religion, *Le rivage des Syrtes*

En grande partie apocalyptique, la religion de Gracq incite à la révolte. L'homme accède au salut lorsque son âme parvient à s'affranchir de son corps parce que le monde est fait de lumière et de ténèbres. Cette religion qui valorise tout ce qui croît pendant la nuit, hante la mémoire des rebelles. Elle suggère un autre message qu'il faut déceler du sens courant. La transcendance sur laquelle s'appuient les révoltés est parée d'*autres attributs*. La transformation va de la révolte latente à la révolte réelle. Pour assumer son refus, le sujet se sert de la force d'un *tiers transcendant nouveau*. Nous pouvons le schématiser comme suit :

$F(S_2) \rightarrow (S_1 \vee 0 \rightarrow S_1 \wedge 0)$      $S_1$  : sujet d'état  
 $\vee \wedge$  : hésitation, révolte latente  
 $S_2$  : le prédicateur, sujet opérateur de la transformation  
 $0$  : Un Dieu aux *autres attributs*

Si la nuit de Noël est la nuit de la naissance de Jésus-Christ, elle symbolise également la naissance d'un événement nécessaire et obscur. Au cours de son sermon, l'officiant de Saint-Damase semble exhorter les fidèles à la révolte en les invitant à interpréter la naissance de Jésus comme le jaillissement d'une idée *autre*. Il commet l'hérésie :

*et cependant, dans ce scandale de notre esprit auquel notre cœur n'a point de part, je vous invite à lire, frères et sœurs, une signification cachée et à retrouver dans le tremblement ce qu'il nous est permis de pressentir du profond mystère de la naissance. C'est au plus noir de l'hiver, et c'est au cœur même de la nuit que nous a été remis le gage de notre Espérance et dans le désert qu'a fleuri la Rose de notre salut.*<sup>420</sup>

<sup>420</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 208

Ce qu'il y a d'hérétique à travers ce sermon, c'est cette interprétation figurée que le prédicateur fait de la naissance du Christ. Il travestit les *Saintes Écritures* pour répondre à un besoin curieux, réel et d'actualité. La majuscule (Espérance, Rose) est un signal d'ironie du narrateur, ou une marque d'hyperbole, d'emphase du discours sérieux. Ailleurs, le sermon qu'il présente est un acte performatif de malédiction. Il maudit tout homme endormi et inconscient du déclin d'Orsenna, c'est-à-dire, résigné à son sort. Voici son imprécation :

*je maudis l'homme tout tissu aux choses qu'il a faites, je maudis sa complaisance et je maudis son consentement. Je maudis une terre trop lourde, une main qui s'est empêtrée dans ses œuvres, un bras tout engourdi dans la pâte qu'il a pétrie. En cette nuit d'attente et de tremblement, en cette nuit du monde la plus béante et la plus incertaine, je vous dénonce le sommeil et je vous dénonce la sécurité.*<sup>421</sup>

Par une anaphore lyrique, le prédicateur abhorre tout homme soumis à la nature. Il l'éveille au changement. En insistant sur l'acte de la malédiction, il veut attirer l'attention des fidèles. Il se crée par conséquent une mélodie agréable à l'oreille : le maintien du même nombre de syllabe (huit syllabes). Il se sert également de l'analogie : synecdoque (une terre pour signifier ses habitants et un bras pour désigner la personne à qui il appartient).

À travers son sermon, le prédicateur pastiche les *Saintes Écritures*. Dans un passage, la nuit de Noël est comparée à la nuit de la Passion de Jésus-Christ. Il fait un clin d'œil aux fidèles pour qu'ils puissent être conscients de leur malheur afin d'enlever vite ce *vêtement de fête* et d'agir. Sous forme de citation, l'intertexte religieux devient une marque d'ironie car *le mécanisme linguistique de la citation est axé sur la superposition de deux significations de la phrase- celle du contexte d'origine et celle qu'elle acquiert dans le contexte nouveau. La citation implique donc l'actualisation de deux niveaux sémantiques : plus ces niveaux sont incompatibles, mieux l'effet d'ironie est perceptible*<sup>422</sup>.

L'incompatibilité sémantique qui se dégage de ce discours est la confusion volontaire du prédicateur. La naissance de Jésus est interprétée comme la naissance de la révolte chez les fidèles. Au cours de ce recueillement, les croyants se sentent interpellés ; et parmi eux, le jeune observateur toujours hanté par l'interprétation des signes. Voici comment cette église dite militante le transforme cognitivement et spirituellement. La force transcendante l'envoûte.

---

<sup>421</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 248

<sup>422</sup> Rimma Dragounova, « La valeur ironique de l'intertextualité » dans *L'humour européen*, Sèvres, 1993, p. 31



*Un silence plus attentif annonça que l'émotion de la foule attendait de se consommer maintenant dans un signe intelligible, et que l'officiant allait prendre la parole. Je le regardais maintenant avec une attention aiguë. Il portait la robe blanche des couvents du Sud, et quelque chose en lui(...)parlait de ces redoutables visionnaires, pareils à des charbons à demi mangés par la flamme des mirages et le feu des sables, qu'Orsenna avait vu surgir si souvent de la frange du désert. Marchant vers la chaire, il ondulait entre les rangs sans les toucher comme une flamme blanche, puis, quand il eut gravi les marches, le buisson de cierges l'éclaira par-dessous et fit jaillir des mâchoires une dure ombre carnassière ; la face entière sembla venir affleurer à la surface indécise de la nuit ; il se fit dans l'assistance un resserrement imperceptible, aussi intime que des mains qui se touchent, et je compris que le temps des prophètes était revenu.*<sup>423</sup>

La conversion cognitive d'Aldo est relatée comme si elle découlait d'un certain magnétisme que le prédicateur exerce sur lui. Cette transformation se manifeste au niveau discursif par les verbes cognitifs : *je le regardais maintenant avec une attention aiguë...je compris que le temps des prophètes était revenu*. La manipulation de l'officiant émane, quant à elle, de son attitude : son regard et sa démarche font sens. En les décrivant, le narrateur se sert du lexique riche en visions apocalyptiques.

$F(S_2) \rightarrow (S_1 \vee 0 \rightarrow S_1 \wedge 0)$   $S_1$  : Aldo, sujet d'état

$\vee \wedge$  : hésitation, révolte latente

$S_2$  : le prédicateur, sujet opérateur de la transformation

$0$  : la révolte, seule voie de libération.

Si l'objet de valeur reste perçu comme la révolte d'Aldo, il se rapproche de l'apocalypse dans cette thématique de l'assomption. Après avoir déduit de cette interprétation cachée que c'est l'heure de veiller, le sujet concrétise sa révolte en se servant de la force transcendante.

La naissance de Jésus-Christ est également confondue au massacre des *Saints Innocents* dont voici la version selon Saint Mathieu : *(Hérode) donna l'ordre de tuer tous les garçons de Bethléem âgés de deux ans au moins*<sup>424</sup>. Le prédicateur se sert de cette version pour embraser la colère des fidèles. Ces tueurs auxquels il fait allusion sont les Farghiens. Aussi leur demande-t-il de veiller, et si possible d'attaquer : *en cette nuit même, il y a des siècles et des siècles, des*

<sup>423</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 708

<sup>424</sup> *La Bible*, Évangile selon Saint Mathieu, 2, 16

*hommes veillaient, et l'angoisse les serrait aux tempes, de porte en porte ils allaient étouffant les nouveau-nés à peine sortis du sein de leur mère.*<sup>425</sup>

Si Orsenna et le Farghestan se sont affrontés il y a trois cents ans, rien n'empêchera la reprise de la guerre parce que tous les signes l'annoncent. C'est pourquoi l'officiant exhorte les fidèles à bien veiller afin de ne pas être surpris et vaincus. Il pastiche en effet le style et le ton des Béatitudes. En s'inspirant de *La Bible*<sup>426</sup>, il sermonne en ces termes :

*Heureux qui sait se réjouir au cœur de la nuit ...*

*Car les ténèbres lui porteront fruit...*

*Heureux qui laisse tout derrière lui et se prête sans gage. Car le monde séchera sous son regard pour renaître.*<sup>427</sup>

La naissance de Jésus-Christ est annoncée dans *La Bible* comme un événement heureux. Toutefois, le prédicateur en fait un pastiche et la prend pour ténébreuse. La religion de Gracq est une religion révoltante. Les allusions bibliques évoquent l'image d'un pays encore chrétien malgré sa décadence. En plus de cette célébration de la fête de Noël, les habitants croient en Dieu et en sa puissance ; en témoignent les médailles protectrices de Marino et les visions des paysans.

Religion aux allures apocalyptiques, la conception que Gracq se fait de Dieu incite à la révolte. Le prédicateur y recourt pour éveiller le peuple résigné et Aldo se sent compris et appelé. L'interprétation qu'il fait du discours du prédicateur est donc un effet d'ironie. Les mots envoûtent le jeune observateur à la quête du sens. Selon Mouton, l'ironie, tout comme l'humour, *provient d'un raccourcissement du temps, de la saisie simultanée de deux objets qui devraient être séparés et qu'une perception réalisée au même instant rapproche*<sup>428</sup>. Si pour pouvoir commettre l'irréparable, il a fallu cette interprétation cachée du message religieux pour Aldo, peu s'en faut que les Coste fassent de Dieu un monstre fatal.

---

<sup>425</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 250

<sup>426</sup> *La Bible*, Évangile selon Saint Mathieu, 5, 3-11

<sup>427</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 251

<sup>428</sup> Mouton, J., cité par Dragounova, R., dans *op. cit.*, p. 69

### III.1.4 Dieu confondu au destin : l'anti-sujet de l'homme, *Le Moulin de Pologne*

Autant dans *La peste* et dans *Le hussard sur le toit* les sujets se rapprochent de Dieu pour être moralement réconfortés, autant ils s'en éloignent dans *Le Moulin de Pologne* pour la même raison. Exception faite de Julie, les Coste ne doivent pas fléchir sous les caprices du Ciel. Le vieux Coste veut en effet que ses filles soient oubliées de Dieu comme leurs époux ou qu'elles se marient à des curés. Par là, il entend s'écarter définitivement du divin ou s'en rapprocher beaucoup. Bien qu'il convienne de l'existence de Dieu, il entreprend de lui désobéir. De même, ses alliés reconnaissent l'idée d'un Dieu malfaisant.

Confondu au destin, Dieu est le symbole du mal et la religion est un moyen d'acquérir des richesses matérielles. Selon Mlle Hortense, les enfants issus des familles pauvres ne peuvent pas être des religieux. Elle avait voulu être prêtre, mais elle ne l'a pas pu à cause de son rang social. La religion est perçue ici sous un angle matérialiste. En s'alliant aux Coste, elle se mesure à la Transcendance ; de là l'ironie du narrateur :

*et encore, en parents pauvres, disait-elle, nous ne pouvons pas être prêtres. Nous n'avons pas accès à la distribution des puissances de remplacement. C'est pourquoi j'ai choisi un sacerdoce civil. De mauvais alois je le reconnais, mais je n'étais pas taillée pour me contenter de peu. Elle trouva dans la bataille des Coste un commandement à sa mesure*<sup>429</sup>.

De son côté, Joseph se révolte secrètement contre Dieu. Il empêche son épouse Julie de beaucoup prier. Même s'il ne s'y oppose pas manifestement, il ne se réfère pas à la Transcendance pour constituer son identité.

Nous venons de voir que l'être humain assume sa dignité en concevant Dieu d'une manière *autre*. Comme le divin paraît impassible aux cris du sujet malheureux, celui-ci se montre à son tour indifférent envers lui. Pour pouvoir assumer sa dignité, il ne recourt pas à la force du tiers transcendant selon Camus, Giono et Vian. S'il semble manifester son intérêt pour Dieu, c'est que ce dernier est paré d'attributs négatifs : Gracq s'y est exercé. En ôtant l'Être Suprême de son paradis, l'homme se surestime. Même si elle ne fonde pas son salut, cette révolte contre l'ordre divin incarne sa dignité. Au lieu de croire en une transcendance céleste, il entreprend de mener des réalisations concrètes.

---

<sup>429</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 38

## III.2 La valorisation de l'homme

En combattant contre des forces qui le dépassent, l'être humain échoue toujours. Au lieu de l'abrutir, cet échec constitue le fondement même de sa dignité. Pour ce faire, il adopte deux attitudes différentes. D'une part, il s'engage dans une résistance au malheur, et ; de l'autre, il se résigne à son sort. Grâce à l'examen du langage et des instances du discours, nous essaierons de relever ces différentes identités.

### III.2.1 La résistance : résignation → ressentiment → révolte

Afin de pouvoir lutter efficacement contre son anti-sujet, le sujet se pourvoit en modalités. En plus du *vouloir*, il acquiert le *savoir* et le *pouvoir*. Conscient de la limite de ses forces, il s'engage dans une lutte cognitive. La résistance qu'il oppose à son destin peut être solidaire : le roman de Camus en constitue un exemple, ou solitaire. C'est la vision de Giono, de Gracq et de Vian.

#### III.2.1.1 La lutte solidaire : *La peste* de Camus

Comme solution à tout conflit insoluble, Camus propose la solidarité. L'homme sociable, s'il ne peut vaincre et décimer complètement les forces hostiles de la nature, il peut toutefois les apprivoiser. En revendiquant la modestie, la dignité, la sympathie, la tolérance, l'humilité, la générosité et la responsabilité du combattant, Camus fonde son propre humanisme. Ces caractéristiques de l'assomption se rencontrent sur le plan syntaxique, au confluent du ressentiment et de la révolte, c'est-à-dire que ce sont des relations de présupposition ou d'implication narrative. Conscient du mal dans le monde, l'homme décide de mener une lutte positive. *La peste* en offre un bel exemple. Tarrou et Rieux, pour ne citer qu'eux, incarnent ces valeurs. Tarrou se propose de chercher la paix intérieure : être un *meurtrier innocent*, tandis que le médecin entend exercer un métier d'homme : devenir un *saint sans Dieu*. Selon Camus, *dans son grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde*<sup>430</sup>. L'être humain ne peut se libérer de son malheur que s'il le combat. Il doit essayer de surmonter toutes les formes d'injustice afin d'adoucir ses chagrins. Les différents lutteurs du fléau entreprennent de valoriser positivement cette lutte. Nous allons examiner cette dimension éthique du roman.

---

<sup>430</sup> Albert Camus cité par Viannier, G., dans *op. cit.*, p. 173

Même s'il témoigne de la misère humaine, le malheur est une épreuve à l'issue de laquelle l'être humain acquiert des valeurs nouvelles et positives. Le docteur Rieux se rend compte en effet qu'*il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser.*<sup>431</sup>

Animé par son sens d'humanisme, Rieux joue le rôle de destinataire et de sujet de l'action. La lucidité et l'honnêteté du médecin se remarquent dès les premières lignes de la chronique. En tant que sujet de jugement, il convainc ses collègues de sa mission d'homme : *ce que je hais, c'est la mort et le mal, vous le savez bien. Et que vous le vouliez ou non, nous sommes ensemble pour les souffrir et les combattre*<sup>432</sup>. Dans cette entreprise, il est aidé par quelques hommes : Grand, Paneloux, Rambert, Castel, le juge Othon... Cependant, il se heurte au refus de quelques individus qu'il essaie de gagner à sa cause. Au début de la crise, nous voyons le journaliste Rambert en train de chercher des papiers afin de pouvoir quitter la ville empestée, car il se croit étranger. Or, en attendant cette autorisation, il s'efforce de se rendre utile en participant aux formations sanitaires. C'est à ce moment qu'il acquiert le sens du devoir et se sent lui aussi Oranais, concerné par la peste. Il a le goût du bonheur. Si au début de l'épidémie il veut jouir d'un bonheur individuel, maintenant qu'il s'est joint au groupe des combattants, il conçoit le bonheur à la dimension collective. Le rôle de son jugement et du tiers immanent est manifeste dans la formation de son identité. Après avoir eu la permission de quitter la ville, le journaliste refuse car il prétend qu'*il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul*<sup>433</sup>. D'où nous avons cette formule :

$F(S12) \rightarrow [(S_1Vom) \rightarrow (S_1 \wedge om)]$ .

$S_1$ : Rambert, sujet d'état

$S_2$ : Rieux, sujet opérateur de la transformation

om : l'objet de valeur : la lutte

À l'exception de Cottard, tous les acteurs combattent activement contre la peste. Ceux qui avaient hésité au début de la lutte rattrapent les autres, aussi font-ils preuve de sacrifice. Sujet de jugement, le médecin continue toujours de défendre un héroïsme qu'il qualifie *d'honnête* :

---

<sup>431</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 279

<sup>432</sup> *Idem*, p. 199

<sup>433</sup> *Idem*, p. 190

*le salut de l'homme est un trop grand mot pour moi. c'est sa santé qui m'intéresse (...) d'abord (...), mais il faut cependant que je vous le dise, il ne s'agit pas d'héroïsme mais d'honnêteté.*<sup>434</sup>

Parallèlement au médecin, nous avons Tarrou, un autre destinataire et sujet de l'action. C'est lui qui propose de lutter volontairement contre le fléau. En éprouvant un profond rejet pour la peine de mort, il s'engage dans une tentative de restauration de la paix universelle. C'est dire qu'il est désabusé, il se sépare d'un idéal et d'une foi qui lui ont donné sens à un certain moment. Certes, il reste en lui la recherche d'une paix dans ce monde habité par le mal. Il s'engage auprès de ceux qui souffrent en s'opposant à tout ce qui *fait mourir* les hommes ou justifie le meurtre.

D'après Tarrou, la condamnation à mort ne peut être justifiée par un raisonnement quelconque. L'homme a droit à la paix et non à la crainte d'un événement malheureux. Il se met à justifier son adhésion au principe de la restauration de la paix dans le monde. Aussi fonde-t-il son identité sur la force du tiers transcendant. Pour lui, la mort ne saurait être justifiée par quoi que ce soit. En s'engageant à la combattre, il espère voir juste.

*Mon affaire à moi, en tout cas, ce n'était pas le raisonnement. C'était le hibou roux, cette sale aventure où de sales bouches empestées annonçaient à un homme dans les chaînes qu'il allait mourir et réglait toutes les choses pour qu'il meure, en effet après des nuits et des nuits d'agonie pendant lesquelles il attendait d'être assassiné les yeux ouverts. Mon affaire, c'était le trou dans la poitrine. Et je me disais qu'en attendant, et pour ma part au moins, je refuserais de jamais donner une seule raison, une seule, vous entendez à cette dégoûtante boucherie. Oui, j'ai choisi cet aveuglement obstiné en attendant d'y voir plus clair.*<sup>435</sup>

Pour Tarrou, la peste ne se limite pas au microbe, au mal physique. Elle renvoie au mal dans le monde. C'est pourquoi il s'est engagé à restaurer la paix universelle, à combattre les fléaux. C'est grâce à ce *savoir* qu'il a décidé de ne pas se résigner au mal. Il assume les rôles de sujet et des deux tiers, immanent et transcendant. Pour se révolter contre le mal de la peste, il propose cette attitude contradictoire : être un meurtrier innocent.

*Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix, ou une bonne mort à son défaut. C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver, du moins leur faire le moins de*

---

<sup>434</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 205

<sup>435</sup> *Idem*, pp. 227-228

*mal possible et même parfois un peu de bien. Et c'est pourquoi j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir.*<sup>436</sup>

En outre, Tarrou est tolérant. Il essaie d'adopter une attitude de *compréhension* et de *sympathie* à l'égard des hommes puisque tout leur malheur provient de leur incompréhension mutuelle ou de leur ignorance. L'assomption est justifiée ici par les jugements d'adhésion comme : *je consens, j'ai appris, je dis, refuser, cela est vrai*. Le protagoniste a donc appris la modestie pour combattre les fléaux :

*maintenant, je consens à être ce que je suis, j'ai appris la modestie. Je dis seulement qu'il y a sur cette terre des fléaux et des victimes et qu'il faut, autant qu'il est possible, refuser d'être avec le fléau. Cela vous paraîtra peut-être un peu simple, et je ne sais si cela est simple, mais je sais que cela est vrai. J'ai entendu tant de raisonnements qui ont failli me tourner la tête, et qui ont tourné suffisamment d'autres têtes pour les faire consentir à l'assassinat, que j'ai compris que tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair. J'ai pris le parti alors de parler et d'agir clairement, pour me mettre sur le bon chemin. Par conséquent, je dis qu'il y a les fléaux et les victimes, et rien de plus. Si, disant cela, je deviens fléau moi-même, du moins, je n'y suis pas consentant. J'essaie d'être un meurtrier innocent. Vous voyez que ce n'est pas une grande ambition.*<sup>437</sup>

Aux côtés d'un Tarrou désabusé, tolérant, et d'un médecin honnête et humble, nous avons le modeste Joseph Grand. Plus que quiconque, il semble généreux de par son dévouement. Par ailleurs, il paraît honnête et humble dans toutes ses attitudes et il est juste dans ses jugements. Ce portrait moral qu'en fait le narrateur le prouve :

*dans un certain sens, on peut bien dire que sa vie était exemplaire. Il était de ces hommes, rares dans notre ville comme ailleurs, qui ont toujours le courage de leurs bons sentiments. Le peu qu'il confiait de lui témoignait en effet de bontés et d'attachements qu'on n'ose pas avouer de nos jours.*<sup>438</sup>

Même si cette peinture tend à la caricature, nous constatons que le narrateur présente le vieux fonctionnaire comme une personne sincère. La lutte contre la peste a donc enlevé les

---

<sup>436</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 228

<sup>437</sup> *Idem*, p. 229

<sup>438</sup> *Idem*, p. 49

barrières en rapprochant moralement et physiquement les combattants. Elle a formé des hommes et non des individus. Sur le plan axiologique, nous l'appelons *combat humaniste*. Tous les volontaires œuvrent pour le rétablissement du bonheur. Par exemple, Il n'est pas étonnant de voir un journaliste ou un prêtre garder une maison de quarantaine. En plus de son prêche quotidien, Paneloux accompagne le docteur aux soins et assiste les malades. Il combat physiquement, intellectuellement et spirituellement contre la peste.

Somme toute, la lutte contre le fléau est la quête d'un humanisme moderne caractérisé par la recherche du bonheur, la lutte contre l'ignorance et l'affirmation de la bonté de l'être humain. Animés par cet esprit d'humanisme moderne, les lutteurs de la peste tolèrent même le coupable Cottard. Ils essaient de lire dans son attitude une forme particulière de l'humanisme. Pour eux, Cottard ne veut pas être solitaire. Comme eux, il a besoin de la chaleur humaine. Si l'on en croit les carnets de Tarrou, Cottard a en effet peur d'être séparé des autres : *la seule chose qu'il ne veuille pas, c'est être séparé des autres. Il préfère être assiégé avec tous que prisonnier tout seul*<sup>439</sup>. Le petit rentier est excusé au nom de cette solidarité humaine, car vouloir être *assiégé avec tous que prisonnier tout seul*, n'est pas en soit une noble ambition.

Si Cottard ose approuver ce qui fait mourir des innocents, c'est parce qu'il a un cœur ignorant. Le narrateur y revient souvent : *son seul vrai crime, c'est d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes. Le reste, je le comprends, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner. Il est juste que cette chronique se termine sur celui qui avait un cœur ignorant, c'est-à-dire solitaire.*<sup>440</sup>

La solidarité humaine est donc une valeur cognitive avant d'être passionnelle. Le docteur Rieux semble mieux résumer cet idéal. Il est intéressé par *le supplément de connaissance* qu'il a gagné pendant l'épidémie : *c'est la mémoire et la connaissance, c'est-à-dire, le souvenir et l'amitié*. Ceux-ci sont saisissables sur les plans *cognitif* et *affectif*. Certes, si ce *su* résulte d'une *résistance* cognitive et pragmatique, il recèle une forme de *résignation* car le mal persiste dans le monde. À travers ce lyrisme, le narrateur dégage ce constat amer :

*mais lui, Rieux, qu'avait-il gagné? Il avait seulement gagné d'avoir connu la peste et de s'en souvenir, d'avoir connu l'amitié et de s'en souvenir, de connaître la tendresse et de devoir un jour s'en souvenir. Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste*

---

<sup>439</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 276

<sup>440</sup> *Idem*, p. 274



*et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire. Peut-être était-ce cela que Tarrou appelait gagner la partie!*<sup>441</sup>

Même s'il a physiquement séparé les hommes, le fléau de la peste les a moralement rapprochés. La solidarité dont font preuve les combattants en est une illustration. En outre, c'est au nom de cette solidarité que le narrateur décide de témoigner de ce malheur. L'usage de la formule *nos concitoyens* est une attestation des sentiments communs qui animent les victimes, en l'occurrence, l'amour, la souffrance et l'exil. En témoin fidèle et honnête, il se propose de parler au nom de toutes les victimes. En plus de l'identité du sujet de jugement, le narrateur acquiert celle des deux tiers immanent et transcendant :

*c'est ainsi qu'il n'est pas une des angoisses de ses concitoyens qu'il n'est partagée, aucune situation qui n'ai été aussi la sienne... Quand il se trouvait tenté de mêler directement sa confiance aux mille voix des pestiférés, il était arrêté par la pensée qu'il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous.*<sup>442</sup>

Face à son destin, l'homme devient responsable. Le médecin et sa compagnie s'engagent dans la lutte contre le mal en accomplissant honnêtement une tâche d'homme. Sa dignité se fonde sur son jugement et la force des deux tiers immanent et transcendant.

Autant la sociabilité humaine forme la garantie d'une victoire qui, si elle n'est pas maintenant effective, offre néanmoins les jalons d'une réussite future chez Camus, autant elle constitue un handicap à l'épanouissement individuel. C'est pourquoi, au lieu de convertir une société qui refuse, il faudrait s'allier à quelques individus-types. Tel est, sinon l'idéal poursuivi par Angelo, les alliés des Coste, Aldo et la souris grise à moustaches noires (*L'Écume des jours*), du moins l'avis de Giono, de Gracq et de Vian.

---

<sup>441</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 263

<sup>442</sup> *Idem*, pp. 273-274

### III.2.1.1.1 La lutte solitaire

Le combat solitaire suppose un sujet révolté contre le mal mais aussi contre la façon dont la plupart de ses contemporains s'engagent dans la lutte. Il assume seul son refus tout en suivant certains guides. Quelquefois, il peut assumer seul son refus sans être éclairé par qui que ce soit : il est autonome. Autant dire que Giono, Gracq et Vian nous présentent des héros en quête du *savoir* et des romans d'apprentissage. Le corps, le jugement et la force du tiers immanent et transcendant façonnent la personnalité des acteurs.

#### III.2.1.1.1.1 Aldo

L'auteur du *Rivage des Syrtes* ne conçoit l'homme positif que celui qui se dilue de la gangrène générale pour racheter sa patrie. Même s'il ne sauve pas la société, Aldo la réveille de son sommeil séculaire. La seigneurie prend conscience de sa fin imminente car Aldo en est un acteur attentif. Après avoir constaté la déchéance progressive de sa patrie, il en précipite la mort. Sur les dimensions pragmatique et cognitive, il assume sa responsabilité. Acteur hétéronome, il est à la fois sujet, non-sujet et dépendant de la force immanente et transcendante.

Bien que chaque habitant se soit déjà aperçu des signes d'une guerre latente, Aldo est le seul à pouvoir assumer la responsabilité de la rallumer. Pour ce faire, il suit quelques exemples : Vanessa et les murmures qui prolifèrent à Maremma. Au sein de ces rumeurs, nous notons l'interprétation cachée de la nativité d'après l'officiant de Saint-Damase, le portrait de Piero Aldobrandi qui invite à lire et les visionnaires qui inspirent le héros.

En premier lieu, Aldo est encouragé par Vanessa. Elle réveille en lui le sens de la quête en lui faisant regarder le monde au-delà des limites de la ville. Elle lui avoue par exemple que *quelque chose doit arriver ... Les choses ne peuvent plus durer ainsi*<sup>443</sup>. Aldo s'applique alors à s'attendre à la naissance de *quelque chose*, un événement, peut-être. Plus tard, les deux jeunes vont sceller leur alliance par un acte amoureux. Vanessa lui apprend à franchir certains interdits sociaux. À la fois affective et cognitive, cette union entraîne le héros à passer outre les tabous et à précipiter la catastrophe de sa patrie. Vanessa est à la fois l'amoureuse et l'inspiratrice. En grande partie *non-sujet*, elle incarne aussi le rôle des deux tiers, transcendant et immanent. Aldo le précise : *elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes*

---

<sup>443</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 110

*d'angoisse, du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit.*<sup>444</sup>

Non seulement Vanessa s'agrippe à Aldo, mais encore leur contact amoureux symbolise la mort de l'ancienne Orsenna et la naissance d'une cité et d'une liberté nouvelles. Certains critiques, comme Guiomar, Murat et Massoutre relèvent de cette union l'image surréaliste de l'amour. De ses lectures inspirées de Guiomar, Murat dégage le caractère incestueux de ces amours. Partant d'un certain inconscient du texte, il effectue un jeu de mots et certifie les rapports phonique, sémantique et anagrammatique entre l'insecte (Vanessa) et l'inceste.

Cette alliance affective et cognitive est encore interprétée par Bridel comme une union surréaliste. L'amour est ici consommé au nom même de la révolte : *Vanessa entraîne alors Aldo tout en haut de l'île et brusquement, surgit devant eux, à l'horizon, sur le fond sombre du ciel, le Tängri, la montagne du Farghestan, qui les fascine. Ainsi, c'est au moment où Aldo et Vanessa ont vécu leur première journée d'amour, et pas avant, qu'ils voient enfin ensemble, cet au-delà, cet ailleurs qui leur fait signe depuis si longtemps. Vanessa est l'initiatrice, elle montre à Aldo ce qu'il doit maintenant atteindre, au nom même de leur amour*<sup>445</sup>.

Aldo déclare qu'il a été incité par Vanessa à la révolte. L'usage des phrases déclaratives, des verbes de souhait, du registre de la cognition et du tutoiement prouve que l'énonciateur insiste sur la part de l'héroïne dans cette affaire. Elle joue les rôles de sujet de jugement, des deux tiers, immanent et transcendant. Le protagoniste veut qu'elle reconnaisse sa part : *tu as désiré que j'aie là-bas. Tu me l'as fait comprendre (264), tu l'as fait, tu l'as voulu, non pas moi, je le jure devant Dieu, et tu le sais Vanessa (277).*

Même si Aldo argue avoir été entraîné par Vanessa dans le drame, il a lui aussi voulu réveiller la cité. Bridel qualifie cette attitude à la fois rebelle et résignée, d'ambiguë.

*On découvre (...) l'ambiguïté de celui qui dit oui et non, de celui qui refuse de s'aveugler sur l'ailleurs, qui le sent, le perçoit veut l'atteindre et répond oui à ce qui est là-bas, devant, après, même si c'est la mort. Et c'est là le propre même de la condition humaine, car ce sont les bêtes qui n'aiment pas l'avenir (271), mais l'homme lui s'y jette.*<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 313

<sup>445</sup> Bridel, Y., *op. cit.*, p. 107

<sup>446</sup> *Idem*, p. 40

Comme nous le constatons, Vanessa a réveillé en Aldo le sens de la quête. Les deux jeunes se révoltent contre l'esprit d'Orsenna, sa vie médiocre, sa résignation. Bien plus, si le héros prétend assumer partiellement la trahison, c'est qu'il sait que tout le monde a *adhéré*, souscrit à cet assassinat collectif. Investi par Vanessa, il sent une acclamation confuse de la ville tout entière. En conséquence, il finit par damner et sauver.

Au cours de son aventure, le héros est aussi encouragé par le prédicateur de Saint-Damase. Au début de ce chapitre, nous avons vu le contenu apocalyptique de la religion, il n'est pas superflu de montrer maintenant combien Aldo se sent transformé par une voix chantant un vieux cantique manichéen. Aux yeux du jeune aventurier, Orsenna tout entière est mobilisée pour sa propre mort. Aldo ne fait que joindre sa voix à celle des autres. Nous retrouvons ici le rôle du tiers transcendant et immanent. Ce témoignage le suggère :

*elle était poignante, cette voix qui reprenait l'étrange et funèbre cantique venu du fond des temps, pareil au claquement d'une voile noire sur cette fête de joie ; cette voix d'entrailles qui se **posait** si naïvement dans la tonalité lugubre de son passé profond. Et je ne pouvais l'écouter sans tressaillement, pour tout ce qu'elle trahissait de sourde panique. Comme un homme en péril de mort à qui le nom de sa mère monte aux lèvres, à l'instant d'obscurs dangers Orsenna se retranchait dans ses Mères les plus profondes. Pareil au vaisseau dans la bourrasque, qui d'instinct se présente tout débout à la lame, elle réinvestissait dans un cri toute sa longue histoire, se l'incorporait ; confrontée avec le néant, elle assumait d'un seul coup sa haute stature et son intime différence ; et pour la première fois peut-être, roulé dans une terrible véhémence, j'entendais monter de ses profondeurs le timbre nu de ma propre voix.<sup>447</sup>*

Emprunté à Goethe, le mythe des Mères explique l'évolution et le devenir de toute chose. Spengler le reprend et se rapproche du sens goethéen pour illustrer sa conception de l'histoire : il y a la naissance, l'enfance, la jeunesse, la maturité et la vieillesse. Vieille, l'histoire *aspire à sortir de sa lumière millénaire pour se réfugier dans l'ombre de la mystique des âmes primaires, dans le sein maternel, dans la tombe*<sup>448</sup>. L'interprète du Livre Saint s'y réfère pour dire que l'homme n'accède qu'au salut que quand il parvient à s'affranchir de la gangue de la matière. Autrement dit, une Orsenna paisible n'est envisageable que si l'ancienne meurt.

---

<sup>447</sup> Gracq, J., *op. cit.*, pp. 707-708

<sup>448</sup> Spengler, O., « Le Déclin de l'Occident », cité par Giono dans *Œuvres complètes*, p. 1378

C'est pourquoi Aldo accepte de mêler sa voix révolutionnaire à celle d'une patrie consciente de sa fatigue et de sa longue agonie. Certes, son plaidoyer insiste, sur l'aspect fatal de son acte. Il est vrai qu'il a été inspiré, mais il n'expliquerait pas pourquoi il a osé, lui, mais pas quelqu'un d'autre. Il assume la responsabilité d'avoir commis l'irréparable sans pour autant expliquer la cause de son attitude solitaire. Il reconnaît l'influence des *forces* transcendante et immanente. Il a donc été bouc émissaire, ces propos le justifient :

*encore aujourd'hui, lorsque je cherche dans ma détestable histoire, à défaut d'une justification que tout me refuse, au moins un prétexte à ennoblir un malheur exemplaire, l'idée m'effleure parfois que l'histoire d'un peuple est jalonnée ça et là comme de pierres noires par quelques figures d'ombre, voués à une exécution particulière moins pour un excès dans la perfidie ou la trahison que par la faculté que le recul du temps semble leur donner, au contraire, de se fondre jusqu'à faire corps avec le malheur public ou l'acte irréparable qu'ils ont, semble-t-il, au-delà de ce qu'il est donné d'ordinaire à l'homme, dans l'imagination de tous entièrement et pleinement assumé.<sup>449</sup>*

Si Aldo assume sa responsabilité d'avoir été la pierre noire dans le destin d'Orsenna, le hussard apparaît comme un ange envoyé par Dieu afin de lutter contre l'égoïsme, la jalousie et la haine.

#### III.2.1.1.1.2 Angelo

N'eussent été le petit Français, la nonne et Pauline, Angelo aurait combattu seul contre le fléau du choléra. Le petit Français lui a fait entrer dans le drame, la nonne lui a appris la modestie et Pauline, le courage de triompher du mal. En grande partie sujet de jugement, le hussard est aussi influencé par la force du tiers immanent et transcendant.

Au cours de son voyage à travers le pays infernal, Angelo apprend à mépriser la bassesse et à suivre les hommes dignes de ce nom. Son expérience est donc amère. En adhérant à ceux qui œuvrent pour le bonheur de l'humanité, il s'écarte des égoïstes. Angelo ne connaîtra le sens du devoir que lorsqu'il aura suivi des acteurs-types, en l'occurrence, la nonne, le petit Français et Pauline. Il *veut* et *doit* en même temps se faire valoir afin d'être noble de cœur. En

---

<sup>449</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 319

adhérant à cette opinion, il subit l'influence du tiers transcendant. Voici comment l'attitude noble du médecin (contaminé par les cholériques qu'il soigne) inspire le jeune colonel :

*Angelo s'aperçut alors que le jeune homme n'en pouvait plus et ne tenait debout que par la force des choses. Angelo trouva cela très sympathique. Il avait déjà oublié le souffle glacé des cadavres. Il se disait : voilà comment il faut être!*<sup>450</sup>

À la mort de ce dernier, Angelo entreprend de continuer cette noble lutte. Il essaie de se créer son propre bonheur, c'est-à-dire, d'accomplir des tâches qui plaisent à l'humanité. Son orgueil s'en trouve ainsi satisfait. Le petit Français lui a appris l'héroïsme, la nonne lui enseigne la simplicité. En optant pour soigner les cadavres, elle rétablit l'ordre, enlève le drame imposé par le choléra. En plus de sa noble tâche qui un jour ressuscite un mort, la religieuse lutte contre cette tragédie de la peur. Angelo s'inspire de cet héroïsme :

*si elle arrivait, les murs redevenaient des murs, les chambres des chambres avec toutes leurs stalactites de souvenirs intactes, avec leur puissance d'abri intacte. La mort, eh bien oui, mais elle perdait instantanément son côté diabolique. Elle ne poussait plus à s'affranchir de tout ; elle ne faisait plus franchir que des frontières raisonnables ; on ne pouvait plus se permettre ces convulsions d'égoïsme dans lesquelles, la plupart du temps, les vivants reproduisaient, par une sorte de singerie luciférienne, les convulsions d'agonie dont ils avaient eu le spectacle.*<sup>451</sup>

Angelo adhère à cet héroïsme. C'est pourquoi il entreprend de lutter d'abord contre le mal de choléra, ensuite contre l'injustice incarnée par les soldats. L'injustice, le choléra, la peur et l'égoïsme témoignent des rapports interpersonnels que le héros entend justement combattre. Par là même, il se propose de continuer la lutte car il trouve dans le choléra une occasion de *se faire valoir*.

À l'instar des combattants de la peste, Angelo prend conscience du mal dans le monde. Le narrateur commente cette noble et joyeuse entreprise du hussard : *l'allégresse se communiquait à sa vieille passion et il parla de sacrifier sa vie au bonheur de l'humanité.*<sup>452</sup> Il oppose sa force physique et morale à toutes les formes d'injustice.

---

<sup>450</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 37

<sup>451</sup> *Idem*, p. 141

<sup>452</sup> *Idem*, p. 384

Angelo doit donc mener ce combat humanitaire. Le bonheur est pour lui dans cette communion des malheurs de tout un peuple. Le sens du devoir se trouve ancré dans la signification même de son nom. Selon le *Dictionnaire des noms propres*, *Angelo* signifie *angelus*, c'est-à-dire, un ange envoyé pour libérer le monde. Il doit le sens de responsabilité à sa conscience et à la force des tiers transcendant et immanent. L'image de ce hussard qui décide de restaurer le bonheur de l'humanité reflète quelques figures du corpus, entre autres, les alliés des Coste et le génie du lieu de *L'Écume des jours*.

### III.2.1.1.1.3 Les alliés des Coste (Joseph et Mlle Hortense)

Quand l'entourage humain s'oppose au bonheur des Coste en contribuant à leur déchéance, seuls Mlle Hortense et M. Joseph consentent à les sauver. Mlle Hortense incarne la force du tiers transcendant et M. Joseph celle du tiers immanent. Néanmoins, ce salut ne peut être que temporaire.

M. Joseph restaure tellement le bonheur du Moulin que les voisins semblent oublier le désastre des Coste. Le narrateur déclare que *ne pas venir au Moulin de Pologne aurait été vivre en exil*<sup>453</sup>. Tout le monde souscrit ainsi au bonheur des Coste, d'où cette formule de la communication des valeurs :

$$F(S_2) \rightarrow [(S_1 V Om) \rightarrow (S_1 \wedge om)]; \quad S_2: \text{Joseph, sujet opérant la}$$

communication,

S1: Julie et l'entourage,

Om : le bonheur

Si Joseph réussit à rétablir Julie dans le domaine de ses ancêtres, c'est parce qu'il est actif. Autant que la nonne, il enlève le drame ; plus que la religieuse, il invente la sociabilité humaine. De même, appelée *épouse du destin*, Hortense ralentit le sort des Coste. D'abord, elle assiste le vieux lors de son agonie. Ensuite, elle occupe le domaine du Moulin à la disparition d'Anaïs et de Clara. Elle élève enfin Jacques, le petit-fils de Coste dont la naissance coûte la vie à sa mère. Disposant d'un grand pouvoir, elle ralentit le destin. Néanmoins, Mlle Hortense

---

<sup>453</sup> Giono, J., *op. cit.*, p.142

semble être complice du destin. Elle détourne en effet Coste de sa mission de chercher pour gendres des gens oubliés de Dieu.

Pourtant, après avoir précipité les filles Coste dans le malheur, elle s'occupe de leur descendant unique. La fin des damnés s'annonce au moment où il ne reste d'eux que Jacques. Mlle Hortense prête mains fortes à l'orphelin en s'opposant surtout au sort. Le narrateur la présente comme une personne surnaturelle, une épouse du destin capable de lui résister. Son pouvoir se laisse percevoir à travers cette métaphore (*mettre des bâtons dans les roues du destin*). Elle incarne la force du tiers transcendant :

*mariée avec le destin, elle le brimait comme elle aurait brimé un époux. Elle lui rognait son argent de poche, contestait sa liberté, lui mettait des bâtons dans les roues, gâchait ses joies<sup>454</sup>.*

Somme toute, les Coste mènent une lutte passive alors que quelques-uns de leurs alliés combattent activement contre le destin. Néanmoins, celui-ci s'avère invincible, ni M. Joseph ni Mlle Hortense et encore moins les Coste ne peuvent le défier pendant longtemps. De même, la souris grise à moustaches noires a beau tenter de faire entrer la lumière dans l'appartement de Colin, elle finit par échouer.

### III.2.1.2 Le fantastique: *L'Écume des jours*

Selon le dictionnaire usuel, le fantastique signifie ce *qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité*. Il renvoie par là, au fabuleux, à l'imaginaire. Autant dire que le fantastique est irréel, extraordinaire, invraisemblable.

Nous voulons signifier par *fantastique*, l'étrange travail de la souris grise à moustaches noires. Son action résulte de sa conscience du malheur. Dotée d'un courage exceptionnel, elle réussit temporairement à faire entrer la lumière dans l'appartement de Colin. Elle a ici le statut de sujet et de non-sujet.

*La souris, debout sur les pattes de derrière, grattait avec ses mains un des carreaux ternis. Là où elle avait gratté, ça brillait de nouveau. Et bien! dit Nicolas. Tu y*

---

<sup>454</sup>Giono, J., *op. cit.*, p. 67



*arrives!!... C'est remarquable! La souris s'arrêta, haletante et montra à Nicolas le bout de ses mains écorchées et sanglotantes.*<sup>455</sup>

En nous peignant le portrait d'une souris plus avide du bonheur humain que l'homme lui-même, Vian raille ce dernier. Désespéré, celui-ci ne semble pas engagé à la restauration de son propre objet de valeur. L'animal apparaît plus entreprenant que lui. C'est dire que l'auteur rend la scène comique en dénigrant indirectement l'homme paresseux et en décrivant un animal courageux. Cette attitude fantastique est un cas d'ironie dont voici la définition selon Hoffmann :

*l'ironie qui confronte l'homme et la bête pour tourner en dérision les pitoyables comportements humains, est le signe d'un esprit profond, et ces figures grotesques de Callot, à moitié humaines, à moitié bestiales, dévoilent au regard perspicace d'un observateur sérieux toutes les allusions secrètes qui se cachent sous le masque de la bouffonnerie.*<sup>456</sup>

En définitive, nous dirions que la résistance au mal est tardive et passive. Seule la souris s'y engage activement et à temps, même si son effort reste dérisoire. Face aux fléaux, le sujet cognitif est tenté par plusieurs formes de résistance. Les luttes solidaire et solitaire en sont les principales variantes. Cependant, seuls contre un mal invincible, certains sujets peuvent apprendre non pas seulement à refuser ou à accepter leur sort, mais encore à s'en réjouir. Ils adoptent un comportement absurde avant d'opter pour la résistance ou la résignation.

### III.2.1.3 L'absurde : de l'acceptation à la résignation

D'après le dictionnaire usuel, l'absurde est ce qui est *contraire à la raison, au sens commun ou qui viole les règles de la logique et dont l'existence ne paraît justifiée par aucune fin dernière*. C'est une manière de supporter un malheur et de pouvoir s'en réjouir. L'absurde évoque une fatalité, un mal existentiel. Camus (1942) l'oppose à la lucidité : *cette force trop grande, incapable d'être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, ce malheur je le prends sur moi et je m'en réjouis sans mesure*<sup>457</sup>.

Le sujet absurde acquiert ainsi les modalités du *vouloir-être* et surtout celles du *pouvoir* et du *savoir-être*. Ce rôle est pleinement assumé par les différents acteurs. L'homme

<sup>455</sup> Vian, B., *op. cit.*, p.79

<sup>456</sup> Schoentjes, P., *op. cit.*, p. 136

<sup>457</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 41

malheureux conçoit un monde nouveau. Certains combattants de la peste, du choléra, du destin, du sommeil séculaire d'Orsenna et du nénuphar se réjouissent de faire œuvre d'homme tout en se rassurant de la nullité de leurs efforts. Par exemple, en tant que sujet de jugement, Angelo se réjouit d'appartenir à un monde malheureux, de s'y accrocher afin de pouvoir le dompter. Il l'avoue à travers ce monologue dans lequel nous décelons une antithèse :

*on doit pouvoir s'habituer à ces lieux, se disait Angelo, et même ne plus avoir le désir d'en sortir. Il y a le bonheur du soldat (...) et il y a le bonheur du misérable. N'ai-je pas été parfois magnifiquement heureux avec ma nonne et souvent au moment même où nous tripotons les cadavres sur toutes les coutures. Il n'y a pas de grade dans le bonheur. En changeant toutes mes habitudes et même en prenant le contre-pied de mes notions morales, je peux être parfaitement heureux au milieu de cette végétation torturée et de cette aridité presque céleste<sup>458</sup>.*

Après avoir longtemps tenté de restaurer le bonheur, Angelo finit par s'accommoder à la souffrance. C'est un héros absurde qui tend vers le refus. Il y a ici un rapport de conjonction du sujet d'état et de l'objet de valeur (ici l'anti-sujet) :

$F [ S_2 \rightarrow ( S_1 \vee O ) \rightarrow ( S_1 \wedge O ) ]$  où,  $S_1$  : Angelo, sujet d'état

$S_2$  : Angelo, sujet opérateur de la transformation:

$S_1 = S_2$

O : le bonheur

Si la vie est absurde, l'homme devrait adopter une attitude similaire pour retrouver son bonheur. Prisonnier à Vaumailh, le hussard invite ses camarades à savourer les délices du mal à travers cette interrogation oratoire où nous décelons le rôle du tiers transcendant :

*avec des sens avilis, quel monde voulez-vous qu'ils aient en eux? Les plus nostalgiques finissent par faire ce que je vous ai dit tout à l'heure. Ils ouvrent le ventre à un de leurs camarades pour respirer l'odeur du sang, retrouver une couleur rouge, comme on mange la mousse sur les radeaux pour avoir un peu de viande sous la dent. Venez, penchons-nous à cette fenêtre, non pas pour perdre l'équilibre mais pour le retrouver.<sup>459</sup>*

<sup>458</sup> Giono, J., *op. cit.*, pp. 345-346

<sup>459</sup> *Idem*, p. 390

Loin d'être découragé par les souffrances de l'humanité, Angelo s'engage à les affronter. En essayant de dompter le mal jusqu'à ne plus en ressentir les coups, le sujet l'apprivoise. Néanmoins, il s'engage dans une voie résignée.

### III.2.2 La résignation : révolte → acceptation → résignation

Du point de vue passionnel, nous avons vu que le résigné se soumet à son anti-sujet en accordant plus d'importance à son *devoir* qu'à son *vouloir*. Sur les plans pragmatique et cognitif, il œuvre en connivence avec le mal et tente d'autres solutions.

#### III.2.2.1 La fuite

La fuite apparaît comme une solution réfléchie ou précipitée. Les sujets s'y résolvent à cause du découragement. En se retrouvant seuls avec l'anti-sujet, ils se sentent emprisonnés et envisagent cette solution désespérée. La fuite s'apparente à l'évasion. Selon *Le Petit Robert*, l'évasion est une *action de s'échapper d'un lieu où l'on était enfermé*. Ce sens propre ne s'éloigne pas du figuré qui fait de l'évasion, une distraction, un changement, une détente. Dans certains cas, l'évasion peut renvoyer à la *fuite des valeurs*. Ce concept est différemment présenté par les auteurs. Tantôt l'évasion émane du sujet de jugement, tantôt elle résulte de la force immanente et transcendante.

##### III.2.2.1.1 La peste

Nous envisageons d'étudier la fuite, comme le sens propre de l'évasion. Les deux figures de la résignation se rencontrent à travers le roman de Camus. Ceux qui fuient s'en vont au début de la fermeture de la ville, tandis que l'évasion reste perçue comme une sorte de récréation des combattants.

Sous les verrous d'un ciel inclément, d'une nature pestiférée et d'une ville aux portes fermées, certains Oranais entreprennent la fuite dès la déclaration de l'état de peste. Selon le narrateur, ils le font puisqu'ils ne savent plus à quel saint se vouer. N'eût été leur affolement, ils auraient combattu le mal. Ils agissent sous l'influence du tiers immanent et fuient par peur de mourir :

*certains de nos concitoyens en effet, perdant la tête entre la chaleur et la peste, s'étaient déjà laissé aller à la violence et avaient essayé de tromper la vigilance des barrages pour fuir hors de la ville.*<sup>460</sup>

Dès que la ville se ferme, les sujets commencent à éprouver le poids de la solitude et de la panique. Si la majorité échappe à la vigilance de la police, d'autres tentent des moyens légaux arguant par exemple qu'ils sont étrangers à la ville. Ils essaient de s'évader hors de la cité empestée pour se sentir libres. L'*ailleurs* est donc attrayant car l'*ici* est engouffrant, empesté. À cet égard, la fuite se rapproche de l'évasion.

Conçue comme une sorte de distraction, de changement ou de détente, l'évasion apparaît dans le récit au moment fort de l'épidémie. Fatigués de lutter continuellement contre le fléau de la peste, Tarrou et Rieux essaient de se récréer. Les bains de mer constituent ainsi une occasion d'oublier le fléau. L'eau est *source de vie*, un *moyen de purification* ou un *centre de régénérescence*. Selon, le *Dictionnaire des symboles, les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Ces trois thèmes se rencontrent dans les traditions les plus anciennes et ils forment les combinaisons imaginaires les plus variées, en même temps que les plus cohérentes.*<sup>461</sup>

Sous le régime de la peste, le bain de mer permet à ceux qui peuvent y accéder de s'évader momentanément de cet univers carcéral. La mer est matériellement protégée du fléau puisque son accès est interdit. Elle devient un moyen de purification car elle constitue une sorte d'évasion. Sans pour autant renoncer à leur combat quotidien, Rieux et Tarrou se sentent ainsi éloignés de l'épidémie. Au cours de cette natation, la description est centrée sur le corps. L'actant est non-sujet :

*il nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. Un lourd clapotement lui apprit que Tarrou avait plongé. Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lunes et d'étoiles. Il respira longuement. Puis, il aperçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit. Tarrou se rapprochait, on entendit bientôt sa respiration. Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même*

<sup>460</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 100

<sup>461</sup> Chevalier, J. et Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 374

*rythme. Tarrow avançait avec plus de puissance que lui et dut précipiter son allure. Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste.*<sup>462</sup>

Ce bain nocturne libère les deux acteurs de l'emprisonnement dans lequel ils étaient cloués. Même si elle n'est que provisoire, cette libération est une sorte d'évasion. Si les combattants ne sont pas en mesure de vaincre le fléau, les nageurs peuvent l'oublier. À côté de la lutte quotidienne qui s'impose contre la peste, les acteurs dissolvent leur destin en tentant de s'en éloigner momentanément.

De même, Angelo fuit pour échapper à la mort. S'il se trouve *sur le toit*, c'est pour s'écarter de la misère humaine : le choléra, les injustices et l'égoïsme. La fuite est chez lui une solution calculée. En s'évadant de la prison avec Pauline, il est encore mû par ce goût de la liberté. Pour lui, les soldats et le choléra sont tous des maux auxquels il doit échapper à tout prix. Il reste sujet de jugement. C'est quand il est hors d'atteinte qu'il se rend compte de la misère humaine et qu'il porte un point de vue dominant.

Si dans *La peste* la fuite est due à la peur et l'évasion à la fatigue, dans *Le hussard sur le toit*, la fuite génère une attitude positive. Angelo se cache pour se préserver de l'injustice afin de pouvoir continuer son combat. Il s'agit donc d'une attitude raisonnée. Dans le deuxième roman de Giono par contre, la fuite est une action précipitée, lue sous l'angle de la malédiction.

### III.2.2.1.2 La débandade des Coste

Quand la malédiction commence à peser lourd sur la famille Coste, certains descendants tentent de s'enfuir. De cette manière, ils prétendent échapper aux menaces collectives. Ils espèrent en outre se soustraire à l'emprisonnement du destin qui, semble-t-il, occupe le Moulin de Pologne. Ils sont à la fois sujets, non-sujets et agissent généralement sous l'influence du tiers immanent et transcendant.

À la mort de sa mère et de sa sœur, le fils aîné de Pierre de M... *ne rentre pas d'une de ses promenades habituelles*<sup>463</sup>. Cette disparition va faire courir beaucoup de bruits et affoler les de M... de la commanderie. Brusquement, ces derniers optent pour la fuite. Le narrateur rapporte sous forme ironique la part de la conscience dans cette entreprise.

<sup>462</sup> Camus, A., *op. cit.*, p. 197

<sup>463</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 51

*Voilà des gens qui savaient lutter victorieusement contre le destin. Ils avaient raison, il n'y a qu'un remède : la fuite. Et d'ailleurs, pour fuir, désormais, on avait les chemins de fer*<sup>464</sup>.

Contrairement à ceux du Moulin, les habitants de la Commanderie prétendent échapper au destin en s'éloignant de son centre. Pour ce faire, ils disposent de quelques compétences : le *vouloir* et le *savoir*. Ils prennent les chemins officiels censés être rassurants. Cet accident sur une voie publique va encore faire du bruit et affoler le reste des victimes. Il s'agit d'une ironie de situation. Pourtant, si dans beaucoup de cas la fuite est fatale, il y en a une qui sauve l'héroïne. La nuit du bal, la pestiférée rencontre M. Joseph qui lui procure le bonheur dont elle raffole.

En plus de la fuite qui ne cesse de tenter ces maudits, nous nous devons encore de mentionner l'évasion. Les Coste sont mus par le mystère de l'enchantement. Nous avons déjà effleuré l'idée au moment où nous étudions la dimension figurative et sensorielle du tragique. À la manière des siens, Léonce décide de quitter le Moulin de Pologne en disparaissant : *Léonce, ... voulait partir pour toujours*<sup>465</sup>. Ne refuse-t-il pas là, d'affronter le destin? Par ailleurs, le fait qu'il s'enfuit avec une gourgandine dénote à la fois le caractère euphorique de l'évasion, mais aussi de la malédiction. Tous les Coste paraissent comme des éternels errants et maudits.

Ces damnés sont en effet continuellement attirés par *l'ailleurs* et c'est cette distraction qui les perd. Le vieux Coste qui se distrait en pêchant les poissons se voit à son tour pêché par son hameçon. De même, Pierre de M...optera pour l'évasion après qu'il aura été accusé méchamment par la collectivité. Il s'adonne à l'alcool afin d'oublier ses malheurs.

La fuite et l'évasion sont des décisions prises chaque fois qu'un coup dur frappe les sujets. Les deux formes de solution découlent d'un grand *pouvoir* et *savoir-être*. Aussi les sujets acquièrent-ils le *devoir-être*, modalité relative à l'envoûtement. Au rôle de sujet de jugement s'ajoute celui de non-sujet et des deux tiers, immanent et transcendant. Autant dire que les victimes obéissent à des voix séductrices qui ne sont autres que les appâts du destin. Ces murmures sourds ne se rencontrent pas exclusivement chez Giono, ils se retrouvent aussi dans le roman de Gracq.

---

<sup>464</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 52

<sup>465</sup> *Idem*, p. 177

## III.2.2.1.3 L'évasion d'Aldo

L'évasion du jeune observateur reste perçue sous une dimension cognitive. À la fois sujet de jugement et non-sujet, il obéit à la force du tiers immanent et transcendant, avec comme objet de valeur la connaissance du Farghestan.

En partant des signes qu'il entrevoit et des bruits qui courent à Maremma, Aldo entreprend de vérifier le bien-fondé de sa mission et l'existence des *navires fantômes*. Autant dire que *l'ailleurs* l'attire. Loin de l'arrêter de rêver, la Seigneurie semble l'y replonger davantage. Aldo ne s'en doute pas. Après lui avoir envoyé un rapport dans lequel il affirme que *quelque chose a changé*, l'observateur s'embraie sur ses visions chimériques car son pays n'en disconvient pas. Il décide de *passer outre* et acquiert ainsi l'identité du tiers transcendant : *il me semblait que quelque chose, sous mes yeux que je ne voulais pas en croire, avait bougé. Un regard derrière moi se levait, que j'avais cru obstinément rivé à terre, se pointait vers l'horizon et changeait toute ma perspective.*<sup>466</sup>

Pour pouvoir changer de rôle actantiel, Aldo apparaît le plus souvent manipulé par la *société*, le *ça*. Son univers axiologique s'en trouve transformé. Non seulement *quelque chose a changé* au Farghestan, mais encore, la cité tout entière décèle sa propre mort sous les apparences de la vie. À Maremma, il remarque un relâchement de la moralité, un exhibitionnisme bizarre, une provocation à la débauche. Son envie de réveiller son pays l'étreint de plus en plus. *Il me semblait parfois qu'Orsenna se lassait de sa santé endormie, et sans oser se l'avouer eût attendu avidement de se sentir vivre et s'éveillait tout entière dans l'angoisse sourde qui gagnait maintenant ses profondeurs*<sup>467</sup>, confesse-t-il.

Le même sentiment d'évasion anime Aldo jusqu'au moment où il dépasse la *Ligne Rouge*. La force immanente et la force transcendante sont réunies pour que le rebelle s'élançe à l'aventure. Ces propos l'attestent : *le sentiment intime qui retendait le fil de ma vie depuis l'enfance avait été celui d'un égarement de plus en plus profond ; à partir de la grande route d'enfance où la vie entière se serrait autour de moi comme un faisceau tiède, il me semblait qu'insensiblement j'avais perdu le contact, bifurqué au fil des jours vers des routes de plus en*

---

<sup>466</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 150

<sup>467</sup> *Idem*, p. 187

*plus solitaires, où parfois une seconde, désorienté, je suspendais mon pas pour ne surprendre plus que l'écho avare et délabré d'une rue nocturne qui se vide.*<sup>468</sup>

Plus qu'ailleurs, les modalités de la semblance prolifèrent au moment où le narrateur rend compte des mobiles de son évasion. L'usage récurrent des modalisateurs est une preuve de son rôle affectif de bouc émissaire. Celui-ci est cognitivement justifié par l'évasion. Ne voulant pas assumer sa totale responsabilité dans la catastrophe de sa patrie, Aldo recourt à ces propos subjectifs pour juger de son action. Autant dans *Le Moulin de Pologne* que dans *Le rivage des Syrtes*, l'évasion apparaît comme une irrémédiable séduction du destin.

### III.2.2.2 La destruction

Dominé par un anti-sujet implacable, le sujet résigné réagit démesurément. Il dispose du jugement et agit aussi sous l'influence des deux tiers, immanent et transcendant. Les différents auteurs en ont fait le point.

Dans *La peste*, la destruction est une pratique reconnue aux anciens prisonniers des maisons d'isolement. Autant ils ont peur des autres vivants, autant ils s'affolent des objets sans vie. Revenus des quarantaines, certains Oranais sont soumis aux forces immanente et transcendante. Ils se mettent à incendier leurs maisons de peur qu'ils ne soient contaminés. Au lieu de combattre le mal de la peste, ils s'attaquent aux biens qui peuvent leur servir. Selon le narrateur, le malheur et le deuil sont les causes de cet affolement :

*il s'agissait de personnes revenues de quarantaine et qui, affolées par le deuil et le malheur, mettaient le feu à leur maison dans l'illusion qu'elles y faisaient mourir la peste. On eut beaucoup de mal à combattre ces entreprises dont la fréquence soumettait des quartiers entiers à un perpétuel danger en raison du vent violent.*<sup>469</sup>

Cette destruction des maisons montre que les séparés et exilés n'ont pas peur d'être emprisonnés. Ils sont plutôt terrorisés par la peste. À leurs yeux, la contagion est un *devoir-être* qu'il faudrait éviter par l'incendie. Encore une fois ici, la nature compose avec l'épidémie. Le vent violent répand le feu et brise les entreprises de sauvetage.

---

<sup>468</sup> Gracq, J., *op. cit.*, p. 173

<sup>469</sup> Camus, J., *op. cit.*, pp. 156-157



En conséquence, certains sujets profitent de ces pratiques pour s'adonner à des actes de banditisme inouï. Le narrateur se garde de juger ces sujets affolés : ils sont sous l'emprise du tiers immanent et transcendant. L'usage euphémique d'*incidents* au lieu de *destructions* témoigne aussi de ce jugement ambigu.

*On peut penser que toutes ces circonstances, ajoutées au vent, portèrent aussi l'incendie dans certains esprits. Des maisons, incendiées ou fermées pour des raisons sanitaires, furent pillées. À vrai dire, il est difficile de supposer que ces actes aient été prémédités. La plupart du temps, une occasion subite amenait des gens, jusque-là honorables, à des actions répréhensibles qui furent imitées sur-le-champ. Il se trouva ainsi des forcenés pour se précipiter dans une maison encore en flammes, en présence du propriétaire lui-même, hébété par la douleur. Ce furent ces incidents qui forcèrent les autorités à assimiler l'état de la peste à l'état de siège et à appliquer les lois qui en découlent.*<sup>470</sup>

À force de vivre longtemps dans le désarroi, les sujets finissent par avoir un esprit abâtardi. Loin d'éprouver de la peur d'être contaminés par *l'autre*, ils profitent de la fermeture des maisons pour les piller. Le narrateur exprime cette contagion passionnelle par l'usage d'une métaphore à valeur hyperbolique et du passé simple. Plus que la destruction, le suicide est une sorte de dérèglement des sujets dominés par le mal.

### III.2.2.3 Le suicide

Tel qu'il est défini par le dictionnaire, le suicide est *l'action de causer volontairement sa propre mort (ou de le tenter), pour échapper à une situation psychologique intolérable, lorsque cet acte, dans l'esprit de celui qui le commet, doit entraîner à coup sûr la mort*. Sur le plan syntaxique, le suicide résume la contradiction révolte/résignation. De la révolte, le suicide retient le refus et de la résignation, il garde le découragement. Nous avons vu que les narrateurs réservent un jugement ambigu à la résignation. Elle est taxée d'ignorance. Selon toujours le même point de vue, le suicide est dû au dérèglement. Certains acteurs en présentent des caractéristiques.

---

<sup>470</sup> Camus, A., *op. cit.*, pp. 158-159

## III.2.2.3.1 Cottard

La conduite suicidaire de Cottard se remarque deux fois dans le roman. Au début de l'épidémie, il tente de se suicider puisqu'il est poursuivi par la police. Mais, comme les enquêtes s'arrêtent à cause du fléau, il devient libre et heureux. Toutefois, à la fin de l'épidémie, il s'affole et tire sur une foule en liesse, fêtant la fin de la peste. Cette attitude illustre la fuite des valeurs. Rieux regrette de l'oublier autant que les morts. Malmené en public, ce complice de la peste est devenu comme fou selon Grand :

*un moment, on vit le petit homme au milieu de la chaussée, les pieds enfin au sol, les bras tenus en arrière par les agents. Il criait. Un agent s'approcha de lui et le frappa deux fois, de toute la force de ses poings, posément, avec une sorte d'application. C'est Cottard, balbutiait Grand. Il est devenu fou.*<sup>471</sup>

La première tentative de suicide du petit rentier est volontaire et réfléchie, mais la seconde résulte du dérèglement. Chez Camus, la conduite suicidaire est individuelle, tandis qu'elle devient collective chez Gracq. Dans *Le rivage des Syrtes*, nous ne reviendrons pas sur ce concept qui se glose par l'apocalypse. Les sujets agissent sous l'influence des forces immanente et transcendante. Nous avons vu qu'ils sont *en quête de leur propre mort*. Il importe maintenant d'examiner le suicide des Coste où l'acte se présente comme une responsabilité individuelle.

## III.2.2.3.2 Pierre de M... et la mort lente.

Après avoir été frappé par le destin, Pierre de M... tente de s'évader en courant la gueuse. Ensuite, il opte pour la mort lente. Quand les habitants le dénoncent auprès du commissaire de police tout en feignant d'accuser les animaux rongeurs, il s'en défend et assume son suicide futur et volontaire : *il est de mon devoir de me nommer lieutenant de louveterie sur mes propres terres et de débarrasser moi-même le monde de la vermine*<sup>472</sup>, annonce-t-il. Le recours aux adjectifs possessifs et au pronom personnel témoigne de l'engagement du sujet. Pierre de M... assume entièrement son suicide. Il s'anéantira par l'alcool et mourra dément. La mort volontaire est aussi recherchée par Julie. Elle y recourt après s'être rassurée de l'évasion réelle de son fils.

---

<sup>471</sup> Camus, J., *op. cit.*, p. 276

<sup>472</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 58

## III.2.2.3.3 Le suicide de Julie

Le suicide de Julie est causé par la disparition de son fils Léonce. Partie à sa recherche, elle s'évanouit et se perd dans le brouillard et dans la nuit. Autant dire que l'héroïne se suicide ou qu'elle connaît une mort mystérieuse à l'instar des siens.

En poursuivant son fils, Julie parle de lui tout en le confondant avec son frère Jean qui *fit un pas et fut mort*. Le narrateur exprime le délire de l'héroïne sous le mode humoristique, d'où il fusionne le tragique et le comique. Le délire ne saurait en effet être qualifié, sur le plan discursif, de *logique* ou d'*intelligent*. Il s'agit d'un raisonnement ; en témoigne son champ lexical : *tromper* (dans sa forme interrogative), *intelligents*, *esprit*, *tête*, *imagination*, *logique*. La mort est présentée ici comme voulue. En revanche, le champ sémantique du délire dénote cette allure tragi-comique. Ces termes en rapport étroit avec le tragique suggèrent que la mort est involontaire. Julie est présentée comme un *non-sujet* :

*qui aurait pu vouloir la tromper ? J'étais surpris par les ravages **intelligents** de l'agonie dans cet esprit si fier. Elle parla sans arrêt, manifestement en plein délire. C'est son frère Jean qui revivait dans sa tête mais elle le confondait avec son fils. Je la suivais difficilement. Faire agir ce brave Léonce confit en bonheurs et en vertus, suivant les plans de l'ancien Ajax dévastateur, n'était pas à la portée d'une imagination quelconque. Il fallait vraiment l'aide de la mort pour mettre dans cette confusion une logique stupéfiante.*<sup>473</sup>

Le narrateur-témoin de cette scène conclut déjà que ce n'est pas seulement l'esprit de Julie qui se souvient de tous les détails de la vie de son fils et de son frère, mais il insiste sur la force des deux tiers immanent et transcendant qui aiderait cet esprit à vagabonder. Demi-folle, elle se perd dans le brouillard. Sa disparition est à la fois volontaire et involontaire.

À travers *Le Moulin de Pologne*, le suicide se rapproche d'une errance et d'un enchantement, eux-mêmes résultant d'un certain mystère. Les cadavres de Julie et du fils aîné de Clara ne sont pas retrouvés, celui de Léonce n'est pas non plus évoqué. Aussi un doute demeure-t-il à propos de leur vrai mort. Le suicide chez Giono apparaît comme voulu par les sujets tragiques et cognitifs. Ceux-ci estiment que la mort est nécessaire et ils essaient de la hâter pour ne pas beaucoup souffrir. De même, le concept renferme une quête d'un assouplissement chez Vian.

---

<sup>473</sup> Giono, J., *op. cit.*, p. 178

III.2.2.3.4 Les acteurs de *L'Écume des jours*

Vian nous présente des acteurs qui se voient projetés dans la mort et qui semblent la précipiter. Par exemple, Partre déboutonne le col de sa chemise pour être fusillé par Alise. Cette dernière n'est pas non plus moins responsable de son suicide puisqu'elle se précipite dans une librairie qu'elle vient d'incendier. Parmi ces morts à moitié volontaire, nous avons deux cas de suicide actif. Chick est le premier à tirer sur les policiers, tandis que la souris grise entreprend de séduire le chat. Ces acteurs sont en grande partie des non-sujets.

Du point de vue stylistique, l'humour est le procédé principal auquel le narrateur recourt. Au lieu de s'émouvoir de leurs corps démembrés, les mourants semblent fournir un dernier effort pour se contempler. Par exemple, la mort de Partre est à la fois volontaire et involontaire. Le philosophe ne s'oppose pas à la meurtrière, plutôt il l'aide. Pourtant, tous sont des non-sujets. Le narrateur essaie de diluer l'effet tragique par cette tournure humoristique :

*il déboutonna son col. Alise rassembla ses forces, d'un geste résolu, elle planta l'arrache-cœur dans la poitrine de Partre. Il la regarda, il mourait très vite, et il eut un dernier regard étonné en constatant que son cœur avait la forme d'un tétraèdre... Alise devint très pâle... Elle prit le manuscrit de L'Encyclopédie et le déchira. Un des garçons vint essuyer le sang et toute la cochonnerie que cela faisait avec l'encre du stylo sur la petite table rectangulaire. Elle paya le garçon, ouvrit les deux branches de l'arrache-cœur, et le cœur de Partre resta sur la table...<sup>474</sup>*

La description d'Alise et du libraire attache une grande importance au corps. Toutefois, avant d'expirer, la victime réfléchit au moment où la criminelle pâlit. Le narrateur a sans doute voulu souligner cette supériorité morale du libraire. Autant Partre s'éteint en philosophe, autant son adorateur meurt en praticien et agit en non-sujet : *ne touchez pas ces livres, dit Chick. On entendait le sang gargouiller dans sa gorge, et sa tête penchait de plus en plus. Il lâcha son ventre, ses mains étaient rouges, elles frappèrent l'air sans but et il retomba, le visage contre le plancher<sup>475</sup>*, rapporte le narrateur.

Chick donne l'impression d'être magnétisé par la mort puisqu'il se permet d'engager un combat qu'il ne peut pas gagner. Il se passionne tellement pour son trésor au point de ne plus se soucier de sa vie. Son suicide, tout comme celui de sa fiancée est à la fois volontaire et

<sup>474</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 156

<sup>475</sup> *Idem*, p.161

involontaire. Tout en se rassurant de l'inégalité des forces en présence, ils se décident à lutter : ce sont des sujets entiers. Cependant, comme ils sont animés d'une passion, ils meurent, attirés par le destin. C'est pourquoi nous disons que ce suicide est aussi involontaire. Les deux passionnés agissent sous l'effet des forces immanente et transcendante.

Plus que les autres formes de suicide, la mort volontaire de la souris fait état de la transformation du *savoir* en *croyances*. À la mort de Chloé, le génie du lieu se laisse hanter par l'idée que Colin ne survivra pas à cette précoce séparation. Il acquiert le statut des deux tiers, le tiers immanent et le tiers transcendant :

*-il devient très faible, et je ne peux pas supporter ça. Un de ces jours, il va faire un faux pas en allant sur cette grande planche.*

*-Qu'est-ce que ça peut te faire? Demanda le chat. Il est malheureux alors?...*

*-Il n'est pas malheureux, dit la souris, il a de la peine. C'est ça que je ne peux pas supporter. Et puis, il va tomber dans l'eau, il se penche trop<sup>476</sup>.*

N'ayant plus de doute que ses imaginations sont vraies, la souris fournit un effort pour se faire avaler, elle *écarta les mâchoires du chat et fourra sa tête entre les dents aiguës. Elle la retira presque aussitôt.*<sup>477</sup> On dirait ici qu'elle pressent le danger puisqu'elle a peur et parvient à échapper à l'atrocité. De son côté, le chat se montre plus intelligent que sa proie. En recourant à son faire persuasif, il convainc la souris. Néanmoins, celle-ci a peur de la durée de l'acte. Encore une fois, le prédateur lui témoigne de son efficacité, l'action sera rapide : *le temps qu'on me marche sur la queue, insiste-t-il. Quand bien même il n'aurait pas fini de l'avalier, il laisserait dépasser la queue pour qu'elle soit écrasée.* Non seulement le chat se porte garant de la mort de la souris, mais encore il sait qu'il n'en réchappera pas lui non plus. L'importance accordée au dialogue prouve que les deux bêtes ont le statut de sujets. Ils assument leur mort.

*-Mets ta tête dans ma gueule, dit le chat et attends.*

*- Ça peut durer longtemps ? demanda la souris.*

*- Le temps qu'on me marche sur la queue, dit le chat ; il me faut un réflexe rapide. Mais je la laisserai dépasser, n'aie pas peur.*

*- écoute, dit le chat, si ça ne te plaît pas, tu peux t'en aller. Moi, ce truc-là, ça m'assomme. Tu te débrouilleras toute seule. Il paraissait fâché.*

<sup>476</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 173

<sup>477</sup> *Idem*, p.174

- Ne te lève pas, dit la souris. Elle ferma ses petits yeux noirs et replaça sa tête en position. Le chat laissa reposer avec précaution ses canines acérées sur le cou doux et gris. Les moustaches noires de la souris se mêlaient aux siennes. Il déroula sa queue touffue et la laissa traîner sur le trottoir.

Il venait, en chantant, onze petites filles aveugles de l'Orphelinat de Jules l'Apostolique.<sup>478</sup>

Le suicide est en grande partie volontaire même si la mort apparaît quelquefois comme contagieuse. Au rôle de sujet s'ajoute celui de non-sujet, en témoigne la part du corps dans la description des faits. À l'instar des autres résignés, les victimes du suicide ne sont pas jugées. Cottard cède à sa folie et à son ignorance, Julie à son délire, Pierre de M... à sa démence. Chez Vian, la mort voulue apparaît comme brutale. Partant, elle recèle des attributs d'une mort involontaire. Dans tous les cas de figures, l'assomption est équivoque. Les sujets qui s'engagent dans le suicide trouvent toujours des adjuvants. La mort survient et les surprend. À la fois volontaire et involontaire, elle dénote toujours une ironie du sort. Les acteurs sont hétéronomes : ils sont sujets, non-sujet et agissent sous l'influence du tiers immanent et transcendant.

La résignation est fondée sur une *insuffisance de savoir*. Incapables de combattre leur malheur, les sujets croient qu'ils seront encore contraints de beaucoup souffrir. Ne voulant pas s'attendre à ces lendemains atroces, ils tentent de s'y soustraire le plus rapidement possible. Autant que la résistance, la résignation est un moyen de lutter contre la fatalité. À la différence du rebelle qui s'efforce de restaurer le bonheur, le résigné croit en un nouvel objet de valeur : le repos.

La négation de Dieu et la revalorisation de l'homme dénotent une nouvelle axiologie. Engagé dans ce combat contre l'adversité, l'homme implore l'Être Suprême. Comme celui-ci ne répond pas, le sujet se détourne à son tour de cette aide céleste et commence à s'en faire une représentation négative. En ôtant le Très-Haut de son paradis, l'être humain s'élève moralement. Sur le plan stylistique, les différents récits le traduisent par l'usage de l'humour et de l'ironie. Par conséquent, la valorisation de l'homme l'emporte sur celle de Dieu. En assumant seul sa responsabilité, il adopte plusieurs attitudes. La résistance est positivement connotée, tandis que et la résignation reste équivoquement jugé. Au lieu de condamner les hommes, les narrateurs accusent les maux.

---

<sup>478</sup> Vian, B., *op. cit.*, p. 174

## Conclusion

La configuration sémiotique de la révolte et de la résignation est une réaction au tragique de la condition humaine. Après s'être démesurément ému de son destin, l'être humain essaie de saisir la nature de sa passion et d'orienter sa lutte. Tel était l'objet de cette seconde partie. Au premier chapitre, nous avons prouvé que contre les fléaux, le sujet ne peut que mener une lutte toujours échouée. C'est pourquoi il décide de s'engager dans une quête cognitive. Le mal invincible n'émane ni des dieux, ni du cosmos, mais il se trouve ancré dans la nature même de l'homme. Le deuxième chapitre l'a prouvé. Au dernier chapitre, nous avons prouvé que l'être humain ne peut s'opposer au mal qu'en assumant certaines valeurs. Le sujet cognitif préfère la dignité, l'humilité, la responsabilité, l'objectivité, la raison, l'amour pour autrui, la tolérance, etc., à cette société rongée par le mal. Il effectue un choix. En revanche, l'ignorance, le découragement, la lâcheté, l'évasion, etc. sont autant d'avaries qui guettent le rebelle et l'empêchent de s'imposer à son destin. En assumant sa révolte et sa résignation, il revêt toutes les caractéristiques du sujet cognitif selon Coquet. Notre hypothèse, qui était ainsi libellée : *la révolte et la résignation constituent une voie cognitive pour assouplir le tragique de la condition humaine*, a donc été validée. L'objectif global qu'est *la révolte et la résignation dans le roman de l'après-guerre (1945-1953)* a donc été analysé en deux temps. Il importe maintenant d'en vérifier les résultats.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

La dichotomie *révolte/résignation dans le roman de l'immédiat après-guerre (1945-1953)* offre une possibilité de lecture parmi beaucoup d'autres. Selon le colloque qui s'est tenu à l'École Normale Supérieure les 3 et 4 octobre 2002, la recherche doctorale sur la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle adopte un point de vue essentiellement thématique. À cette inquiétude purement littéraire s'ajoute l'observation de Denis Bertrand. À ses yeux, la sémiotique littéraire court le risque de ne satisfaire ni l'étude littéraire, ni la méthode sémiotique. En partant de cette double interrogation, nous avons tâché de surmonter ces difficultés et notre travail a produit un résultat double. Envisagée sous sa portée sémiotique et méthodologique, cette étude est une contribution à l'expression figurative des passions. Sur le plan littéraire, elle prouve l'articulation entre une forme de vie propre à une période de la culture et de la société, d'une part, et des formes textuelles et narratives, d'autre part.

Du point de vue sémiotique et méthodologique, la révolte et la résignation qui sont en rapport dichotomique se saisissent sur les dimensions affective et cognitive. Cette étude est une contribution à l'expression figurative d'une poignante passion. Le tragique est un sentiment qui excède la tragédie. Il est à la fois ancien et moderne. Parallèlement à l'antique, le tragique moderne est une passion dysphorique et ascendante. Il est essentiellement dû à l'étrangeté des faits et à la sensibilité de l'être humain non habitué aux phénomènes insolites. Les récits modernes retiennent du mythe certaines de ses caractéristiques : l'absence d'explication des faits surprenants, les présages, la proximité du sang et la séquestration des héros. Ils s'en distinguent par la nature des sujets. Les héros antiques poursuivis par les dieux sont remplacés par l'homme ordinaire assommé par les fléaux. La crise présente un sujet qui *veut* absolument être libre, mais qui impérativement *doit* se soumettre aux lois d'un monde régi par le mal.

Le parcours passionnel est la variation progressive des états d'âme du sujet en fonction de la présence de l'anti-sujet. Surpris par des faits insolites, il s'affole puisqu'il a quelque chose à perdre. D'abord effrayé par les phénomènes nouveaux qui lui paraissent absurdes, il se terrorise ensuite à cause des simulacres qu'il se constitue. Le tragique atteint son sommet au moment où le sujet se laisse dominer par l'horreur. Un sentiment de vide l'envahit dès lors. Au lieu d'agir raisonnablement, il est enchaîné par la passion. Cette crise achève son ascension à la phase de l'émotion. Celle-ci se manifeste par le remords. Certains sujets restent silencieux,



d'autres versent des larmes, et quelques-uns se rient méchamment de l'infortune des victimes. Aux rires moqueurs des sujets prétendument heureux, s'oppose un sourire du désespoir des condamnés. Du point de vue syntagmatique, le sentiment tragique évolue. Toutefois, la crise moderne n'est pas aussi dérégulée que son ancêtre mythique. Exception faite du *Moulin de Pologne*, les autres récits présentent des acteurs non entièrement déréglés.

La passion tragique est différemment exprimée par les quatre auteurs. Grâce à l'approche syntagmatique, nous avons essayé d'en mesurer les variantes. Plus que les autres récits, *Le rivage des Syrtes* et *Le Moulin de Pologne* se rapprochent de l'origine antique. Le premier reprend le mythe grec du bouc émissaire et le second doit du mythe latin le thème d'une malédiction héréditaire. Tous les récits gardent de la tragédie les aspects d'une crise insoluble : la hantise de la mort, l'absurdité de la vie et de la lutte qu'elle impose. La passion s'intensifie puisque le sujet continue inlassablement à désirer le *beau* malgré la permanence du *mal*.

La passion tragique ne se limite pas seulement au parcours passionnel. Elle se saisit encore du point de vue figuratif et sensoriel. L'analyse paradigmatique de quelques motifs prouve que le tragique moderne se différencie de l'ancien, en grande partie par la nature des sujets. Si les dieux s'acharnaient après des humains de rang social élevé, le mal moderne s'attaque à toutes les catégories. À la noblesse des sujets tragiques anciens, se substitue le corps moderne, souffrant et souillé par les fléaux. En revanche, le décor figuratif reste tributaire du genre. L'espace ouvert ou fermé, proche ou lointain, offre un bel exemple d'un paysage de la mort. De même, le temps reste perçu comme celui de l'attente, un temps comprimé entre le souvenir amer des catastrophes et l'imminence de la mort.

Obligé de se mouvoir dans cet espace torturant et d'attendre le temps, l'être humain entreprend d'interpréter et de changer le monde rongé par le mal. La deuxième partie de notre travail s'est penchée sur la réaction à la fois révoltée et résignée du sujet tragique. Comme le programme narratif de la lutte débouche inéluctablement sur l'échec, il entreprend de mener une lutte cognitive et tente une auto-destinacion. Pour ce faire, le sujet acquiert quelques modalités de la connaissance. De l'apparente énigme de la vie, il dégage l'existence du mal dans le monde. C'est pourquoi, nous voyons certains acteurs proposer des solutions diverses. Après avoir nié Dieu, ils valorisent l'être humain. Autant dire que les uns et les autres assument des valeurs dont les plus manifestes sont la résistance, l'absurde et la résignation.

La méthode sémiotique nous a ainsi permis d'expliquer l'articulation entre une forme de vie propre à une période de la culture et de la société. La configuration sémiotique de la révolte et de la résignation est un état d'esprit développé en France au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agit d'une peinture de la condition humaine. Sur le plan philosophique, cette forme de vie se rapproche de l'*humanisme* de Malraux, de l'*existentialisme* de Sartre et de l'*absurde* de Camus. Toutefois, elle s'en distingue par la mise en évidence de cette tendance à la duplicité de l'homme. Assommé par les fléaux, anéanti par les guerres et rongé par le mal, il refuse de croupir dans la misère.

Du point de vue littéraire, la *révolte/résignation* se rapproche du *malaise dans la culture* (1930-1946) de Patrick Brunel. Cet état d'esprit existe bien avant la guerre et correspond à l'*absurde* des années 1930. Cette amertume fermente avec la Deuxième Guerre mondiale pour dégénérer en *Horreur* malgré la déclaration de l'armistice. L'immédiat après-guerre (1945-1953) est dominé par un phénomène historique terrifiant : la découverte des camps de concentration d'une part, et de l'autre, l'Épuration. La *révolte/résignation* traduit ce déchirement moral de l'existence d'un destin élaboré par l'homme et qui se retourne contre lui. L'humour et l'ironie en sont les formes d'expression et *La peste* (1947), *Le hussard sur le toit*, (1951), *Le Moulin de Pologne* (1952), *Le rivage des Syrtes* (1951) et *L'Écume des jours* (1947) en sont des manifestations littéraires et philosophiques.

Sur le plan socio-historique, cette peur est traduite par le retour des mythes. Ceux-ci sont sollicités pour peindre et expliquer ce qui échappe à l'entendement. À l'aide de certains motifs, nous avons montré qu'il existe des similitudes entre l'histoire racontée et l'actualité. D'après Camus, la peste est une allégorie de la Seconde Guerre mondiale. Giono représente le mal, la guerre et la peur par la description des couleurs vives et d'un monde dominé par des soldats armés. Gracq recourt aux signes, à la hantise du destin et aux mythes afin de peindre les états d'âme des sujets à l'attente d'un drame. À cette monstruosité humaine s'ajoute la dimension mortifère de la nature présentée par Vian.

L'histoire moderne a pris la place du destin antique. L'être humain n'est plus poursuivi par les dieux comme autrefois. Il est victime d'une histoire et d'une société qu'il a lui-même façonnées. C'est pourquoi l'ironie de situation est la figure de style privilégiée par les différents narrateurs. Au lieu de peindre ces circonstances tragiques en recourant au lyrisme ancien, ils s'efforcent de maîtriser l'horreur par l'usage de l'humour et de l'ironie. Camus, Giono et Gracq se servent essentiellement de l'ironie de situation et Vian recourt à l'humour.

L'ironie verbale est employée par tous les auteurs. Chez Gracq, elle apparaît clairement : le jeu de mots se manifeste sous les formes de métaphores filées, de comparaisons hétéroclites et d'oxymore. L'opposition repose en effet sur l'état d'âme du héros, à la fois narrateur et acteur. Son cheminement est en même temps rebelle et résigné. Chez Camus et Giono, l'ironie verbale n'est pas facilement perceptible. Le double sens des propos relève d'une contradiction générale et diffuse, qui se rapproche de l'allégorie. Les fléaux de la peste, du choléra et de la malédiction héréditaire sont des manières différentes de représenter un même mal : la guerre. De son côté, Vian ne s'empêche de créer des mots nouveaux pour peindre un phénomène insolite.

En optant de regarder froidement et de décrire ironiquement le drame, le narrateur, objectif ou subjectif, semble encourager l'être humain au combat existentiel. Cette écriture aux diapasons du cri et du silence, de la révolte et de la résignation, de l'expression hyperbolique des fléaux et de l'humour et de l'ironie du sujet, séduit le lecteur des différents récits. Elle se trouve aux confluents d'un phénomène historique, philosophique et d'une forme de vie propre à la France de l'immédiat après-guerre. Elle suscite, à notre avis, une méthode d'approche flexible.

La sémiotique et les méthodes classiques d'analyse du texte littéraire sont intimement liées. Les plans affectif et cognitif peuvent encore être enrichis par des apports sociocritiques, psychanalytiques et psychocritiques. Pour exemple, au sujet de l'examen du langage et de son assomption dans la constitution de l'identité, *la sémiotique des instances*<sup>479</sup> de Jean-Claude Coquet se situe à la croisée de certaines thèses sociocritiques (Edmond Cros : 2003 et Lucien Goldmann : 1966 et 1971) et psychanalytique (Jacques Lacan : 1949). D'après Cros, le *sujet culturel* est un sujet façonné par la culture, tandis qu'il apparaît comme *transindividuel*, c'est-à-dire, résultant de l'interaction culturelle et individuelle selon Goldmann.

Le *sujet culturel* de Cros se rapproche du *stade du miroir* de Lacan tout en se différenciant du *sujet transindividuel* de Goldmann. La conception de Coquet couronne ces thèses. Si la culture et la société impriment un comportement et un langage à l'individu d'après Cros et Lacan, il s'y identifie à son tour, de là le *sujet transindividuel* de Goldmann. Le *non-sujet* ressemble à celui proposé par Cros et Lacan, tandis que l'influence des deux tiers *immanent* et *transcendant* est assimilable au *sujet transindividuel* prôné par Goldmann.

---

<sup>479</sup> Coquet, J.-Cl., *La sémiotique des instances*. Conférence du 13 mars 2008. Accessible sur <http://sens-texte-histoire.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/JC-Coquet.pdf>.

Au-delà des dimensions affective, cognitive et sociocritique, l'étude de la *révolte/résignation* pourrait être prolongée selon une perspective artistique. La création d'une œuvre d'art suppose la révolte contre *le ça*, mais aussi le souci d'en prolonger et d'en activer les brindilles. Sous le double éclairage, sémiotique et littéraire, nous avons le projet de prouver que l'écriture est une valorisation de cette dichotomie grâce à la sémiotique du sensible et à la psychocritique. La création artistique est à la fois négation et innovation, *révolte* et *résignation*.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES DE BASE

1. Camus A., *La peste*, Paris, Gallimard, 1947
2. Giono J., *-Le hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951  
*-Le Moulin de Pologne*, Paris, Gallimard, 1952
3. Gracq J., *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951
4. Vian B., *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947

### AUTRES OUVRAGES DE CES AUTEURS

#### Albert Camus

Aux Éditions Gallimard

Essais

1. *L'Envers et l'Endroit*, 1937
2. *L'Homme révolté*, 1951
3. *Le Mythe de Sisyphe*, 1942
4. *Noces*, 1939
5. *Été*, 1954

Récits

1. *La chute*, 1956
2. *L'Étranger*, 1942
3. *L'Exil et le Royaume*, 1957
4. *La mort heureuse*, 1971
5. *Le Premier homme*, 1994 (publié par sa fille)

Théâtre et adaptation théâtrale

1. *Le Malentendu*, 1944
2. *Caligula*, 1945
3. *Les Justes*, 1949
4. *Les Possédés*, 1959
5. *L'État de siège*, 1948

## Réflexions

1. *Défense de l'Homme révolté* -non daté, 1965
2. *Lettre à un ami Allemand*, 1948, (sous le pseudonyme de Louis Neuville)
3. *Actuelles I, Chroniques 1944-1948* (1950)
4. *Actuelles II, Chroniques 1948-1953*,
5. *Chroniques algériennes, Actuelles III 1939-1958*(1958)
6. *Carnets I*, 1935-1942 (1962)
7. *Carnets II*, 1942-1951 (1964)
8. *Carnets III*, 1951-1959

**Jean Giono**

Romans, et chroniques aux Éditions Gallimard

1. *Angélique*, 1911
2. *Colline*, 1929
3. *Un de Baumugnes*, 1929
4. *Regain*, 1930
5. *Naissance de l'Odysée*, 1930
6. *Le Grand Troupeau*, 1930
7. *Jean le Bleu*, 1932
8. *Le Serpent d'étoiles*, 1933
9. *Le chant du monde*, 1934
10. *Que ma joie demeure*, 1935
11. *Bataille dans la montagne*, 1937
12. *Un roi sans divertissement*, 1947
13. *Noé, Fragments d'un déluge, Fragments d'un paradis*, 1948
14. *Mort d'un personnage*, 1949
15. *Les Âmes fortes*, 1950
16. *Les Grands Chemins*, 1951
17. *Le Bonheur fou*, 1957
18. *Angelo*, 1958
19. *Deux cavaliers de l'orage*, 1965
20. *Ennemonde et autres caractères*, 1968
21. *L'Iris de Suse*, 1970

Nouvelles et contes aux Éditions Gallimard

1. *Solitude de la pitié*, 1932

2. *L'Eau vive*

3. *Le Poulain*

Essais et écrits polémiques

1. *Les Vraies Richesses*, Grasset, 1972

2. *Refus d'obéissance*, Gallimard, 1978

3. *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*, Gallimard, 1978

4. *Le Poids du ciel*, Gallimard, 1971

5. *Précisions*, Gallimard, 1978

6. *Triumphes de la vie*, Grasset, 1941

Films d'après l'œuvre de Jean Giono

1. *Angèle* (d'après *Un de Baumugnes*), réalisé par Marcel Pagnol, 1934

2. *Regain* réalisé par Marcel Pagnol, 1937

3. *L'Eau vive* (scénario et dialogues de Jean Giono), réalisé par François Leterrier, 1963

4. *Le Chant du monde*, réalisé par Marcel Camus, 1965

### **Julien GRACQ**

Aux Éditions José Corti

1. *Au château d'Argol*, 1938

2. *Un beau ténébreux*, 1945

3. *Liberté grande*, 1947

4. *Le Roi pêcheur*, 1948

5. *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, 1948

6. *Un Balcon en forêt*, 1958

7. *Préférences*, 1961

8. *Lettrines*, 1967

9. *La Presqu'île*, 1970

10. *Les Eaux étroites*, 1974

11. *En lisant en écrivant*, 1981

12. *La Forme d'une ville*, 1985

13. *Au tour des sept collines*, 1988

14. *Carnets du grand chemin*, 1992

15. *Entretiens*, 2002

### **Boris Vian**

Romans et nouvelles

## Sous son nom

1. *Vercoquin et le plancton*, Gallimard, 1946
2. *L'Automne à Pékin*, Paris, Scorpion, 1947
3. *Les Fourmis*, Paris, Scorpion, 1949
4. *L'Herbe rouge*, Toutain, Livre de poche, 1950
5. *L'Arrache-cœur*, Vrille, 1953
6. *Troubles dans les Andains*, La Jeune Parque, 1966
7. *Chroniques de jazz*, La Jeune Parque, 1967
8. *Le Lou-garou*, Paris, Bourgeois, 1970
9. *Chroniques du menteur*, Paris, Bourgeois, 1974
10. *Le chevalier de neige*, Paris, Bourgeois, 1974
11. *Le Ratichon baigneur*, Paris, Bourgeois, 1981
12. *La Belle Époque*, Paris, Bourgeois, 1982

## Sous le pseudonyme de Vernon Sullivan

1. *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Scorpion, 1946
2. *Les morts ont tous la même peau*, Paris, Scorpion, 1947
3. *Et on tuera tous les affreux*, Paris, Scorpion, 1948
4. *Elles se rendent pas compte*, Paris, Scorpion, 1950

## Théâtre

1. *L'Équarrissage pour tous*, Toutain, 1950
2. *Le Goûter des Généraux*, Collège de 'Pataphysique, 1962
3. *Les Bâtisseurs d'Empire ou le Schmürz*, Collège de 'Pataphysique, 1959
4. *Le Dernier des métiers*, Pauvert, 1965

## Poésies

1. *Barnum's Digest*, Aux Deux Menteurs, 1948
2. *Je voudrais pas crever*, Pauvert, 1965
3. *Cent sonnets*, Paris, Bourgeois, 1984

## Essais

1. *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Le Livre contemporain, 1958
2. *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Chêne, 1974

## Chansons célèbres

1. Le Déserteur, 1954
2. La Complainte du progrès, 1955
3. Le Blues du Dentiste



## 4. Les Joyeux Bouchers

Collaboration à des périodiques

1. *Jazz Hot*, de 1946 à 1958
2. *Collège de 'Pataphysique*, de 1953 à 1959
3. *Les Temps modernes*, n° 9 à 13, et 108 à 111

## ÉTUDES SUR LES ŒUVRES DE CES AUTEURS

**Sur Albert Camus**

1. Barilier E., *Albert Camus, philosophie et littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977
2. Bartfeld F. :  
- *Albert Camus, voyageur et conférencier. Le voyage en Amérique Sud*, Paris, Lettres modernes, 1995  
- *L'effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Genève, Slatkine, 1988
3. Caralp H., *Thématique de la lumière : étude du vocabulaire de *Noces* et de *l'Été* d'Albert Camus*, thèse de troisième cycle, Nice, 1974
4. Costes A., *Albert Camus ou la parole manquante*, Paris, Payot, 1973
5. Crochet M., *Les Mythes dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, Éditions Universitaires, 1973
6. Evrard F., *Albert Camus*, Paris, Ellipses, 1998
7. Fortier P.-A., *Une lecture de Camus : la valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque*, Paris, Klincksieck, 1977
8. Gassin J., *L'Univers symbolique d'Albert CAMUS. Essai d'interprétation psychanalytique*, Paris, Librairie Minard, 1982
9. Gay-crosier R., *Albert Camus 17 (toujours autour de « L'Étranger »)*, Paris, Lettres Modernes, 1996
10. Ginestier P., *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1964
11. Gonzales, J.-J. *Albert Camus. L'exil absolu*, Houilles, Manucius, 2007
12. Grenier J., *Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1968
13. Lebesque M., *Camus par lui-même*, Paris, Seuil, 1963
14. Lévi-valensi J., *La peste d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1991
1516. Lottman H.-R., *Albert Camus*, Traduit de l'américain par Marianne Véron, Paris, Seuil, 1978
16. Mailhot L., *L'Imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973
17. Mino H., *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, José Corti, 1985

18. Nguyen-van-huy P., *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968
19. Quilliot R., *La Mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1970
20. Robles E. « Soleil et misère », in *Camus*, Paris, Hachette, « Collection Génies et Réalités », 1964
21. Sarocchi J., *Camus*, Paris, P.U.F., 1968
22. Smets P.-F., *Albert Camus dans le premier silence et au-delà*, Bruxelles, J. Goemaere Imprimeur du Roi, 1985
23. Sturm E., *Conscience et Impuissance chez Dostoïevski et Camus*, Paris, A. G. Nizet, 1967
24. Thody P., *Camus et la Politique*, Paris, Lettres Modernes, n° 2, 1969

### **Sur Jean Giono**

1. Anglard V., *Les romans de Giono*, Paris, Seuil, 1997
2. Citron P., *Giono*, Paris, Seuil, 1995
3. Clayton A., « Pour une poétique de la parole chez Giono », *Lettres Modernes*, Minard, coll. *Situations*, n°39, 1978.
4. *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996 (Actes du Colloque international de Paris, Bibliothèque nationale de France, 2,3 et 4 octobre. Sous la direction de Mireille Sacotte)
5. *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982 (Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981)
6. *Giono, imaginaire et écriture*, Aix-en-Provence, Édisud, 1985 (Actes du colloque de Talloires, 4-6 juin 1984)
7. Gardes T. et Victor L., « Sur le paysage et les couleurs de la maladie dans *Le hussard sur le toit* », in *Obliques*, n° spécial Giono, Nyons, 1992, pp. 59-64
8. Godard H., *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, 1995
9. Labouret D., *Les Grands Chemins de Giono ou les détours du temps*, Paris, Belin, 2000
10. Laurichesse J.-Y., *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994
11. Moozewski Christian, *Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois. Le hussard sur le toit de Giono*. Actes du colloque d'Arras du 17 novembre 1995. Artois Presses Université, 1996
12. *Les styles de Giono*, Actes du troisième colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence, 7-10 juin 1989, *Revus 20-50*, Lille, 1990.
13. « Le choléra, c'est la littérature », [Bulletin de l'] Association des Amis de Jean Giono, n°6(1975), pp. 98-128
14. Redfern W. D., *The Private Word of Jean Giono*, Oxford, Basil, Blackwell, 1967

## Sur Julien Gracq

1. Amossy R.:

-*Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau Ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980

-*Parcours symboliques chez Julien Gracq. Le rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982

2. Boyer A.-M., *Julien Gracq, Bretagne et Loire*, Aix-en-Provence, Édisud, 1989

3. Cogez G., *Julien Gracq. Le rivage des Syrtes*, Paris, P.U.F, 1995

4. Bridel Y., *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981

5. Cesbron G., « Les Préférences critiques de Julien Gracq », in *Les Angevins et la littérature*, Colloque de l'Université d'Angers, Angers, 1979, pp. 545-576

6. Chambers R. « *Le rivage des Syrtes* ou l'origine des signes », *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 137, janvier-mars 1970, pp. 141-154

7. Davies, Margaret, « Le sentiment du vide dans *Le rivage des Syrtes* », *Australian Journal of French Studies*, May-august 1973, vol.X, n°2, pp.191-202

8. Dobbs A.-Cl.:

-« Reality and Dream in Julien Gracq. A stylistic study », in *Twentieth Century French Fiction, Essays for Germaine Brée*, New Brunswick N.J., Rutgers, Univ. Press, pp. 141-165

-“The problematics of space in Gracq. Fiction and narration in a chapter of *Au château d'Argol*”, in *Yale French Studies*, n° 57, pp. 86-108, 1979

9. Dodille N., *La description dans l'oeuvre Romanesque de Julien Gracq*, thèse de 3e cycle, Lille III, 1976

10. Francis M., *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre de Gracq*, Paris, A. G. Nizet, 1979

11. Grossmann S.,

-*Julien Gracq et le Surréalisme*, Paris, José Corti, 1980

-« Aspects poétiques du noir dans *Le rivage des Syrtes* », dans *Travaux de linguistique et de littérature* publiés par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 229-238

12. Guiomar M., *Trois paysages du rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1989

13. Massoutre G., *Le rivage des Syrtes*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993

14. Monballin M., *Gracq, création et récréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. "Prismes Méthodes", 1987
15. Murat M. :
  - « Rhétorique de la description romanesque chez Gracq », in *Les Angevins et la littérature*, Angers, 1979, pp. 506-523
  - Le rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style. Vol.1 : Le roman des noms propres. Vol. 2 : Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983
16. Noël M., *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Paris Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne (Switzerland), 2000
16. Peyronie A., *La Pierre de scandale du "Château d'Argol" de Julien Gracq*, Paris, Minard, coll. "Archives des lettres modernes", n° 133, 1972.
17. Renouard M., *L'œil et l'attente : sur Julien Gracq*, Chambéry, Comp'act, 2003
18. Riffaterre M., « Surdétermination dans le poème en prose (I) : Julien Gracq », in *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 251-266
19. Saint-Bris G., « Julien Gracq, vu du rivage », in *Le romantisme absolu*, Paris, Stock, 1978, pp. 103-105
20. Whiteside A.-S., *Analyse structurale et stylistique du thème de l'attente dans l'œuvre de Julien Gracq*. Thèse, University of British Columbia, 1972
21. Vouilloux B., *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989
22. Rousseau L., *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Lettres Modernes, 1981

### **Sur Boris Vian**

1. Arnaud N.,
  - *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Bourgeois, 1981
  - *Dossier de l'affaire « j'irai cracher sur vos tombes »*, Paris, Bourgeois, 1974
2. Baudin H., *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973
3. Bens J., *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976
4. Clouzet J., *Boris Vian*, Paris, Seghers, 1966
5. Coste A., et cinq collaborateurs, *Lectures plurielle de L'Écume des jours*, Paris, U.G.E., 1979
6. Duchateau J., *Boris Vian ou les Facéties du destin*, Paris, La Table ronde, 1982
7. Faure M., *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, U.G.E., 1975
8. Noakes D., *Boris Vian*, Paris, Éditions Universitaires, 1964

9. Pestureau G., *Dictionnaire Vian* (dictionnaire des personnages de Boris Vian), Paris, Bourgeois, 1985
10. Rybalka M., *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, 1969

### **ESSAIS DE PHILOSOPHIE ET DE CRITIQUE LITTÉRAIRE**

1. Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942
2. Barou J.-P., *Sartre, le temps des révoltes*, Paris, Stock, 2006
3. Berton J.-Cl., *Histoire de la littérature et des idées en France au XX<sup>e</sup> siècle.angoisses, révoltes et vertiges*, Paris, Hatier, 1983
4. Breton, A., *Anthologie de l'humour noir*, 1940, (non diffusé à l'époque), réédité et augmentée en 1950 (Le Livre de Poche)
5. Brunel, P., *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2002
6. Couprie A., *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1998
7. Cros E., *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003
8. Forestier G., *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, P.U.F, 2003
9. Genette G. :
  - *Figures I*, Paris, Seuil, 1966
  - *Figures II*, Paris, Seuil, 1969
  - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
  - *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991
10. Grigoriu M.-I., *Poétique de la tragédie*, Iași, România, FIDES, 2004
11. Guérard C. (dir.), *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, Paris, Autrement, 1998
12. Hamon Ph., *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996
13. Korichi M., in *Les passions*, Paris, Flammarion, 2000
14. Kristeva J. :
  - *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoir et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard, 1996
  - *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Fayard, 1997
  - *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980
15. Le Galliot J., *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, Nathan, 1977
16. Goldmann, L.

- *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964
- « Pensée dialectique et transindividuel », in *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Gonthier, 1971, pp. 121-154
- 17. Lacan J., *Le stade du miroir comme formation de la fonction du «je »* (1949), Paris, Seuil éd. 1966
- 18. Lukács G., *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, Coll. Médiations, 1975
- 19. Merleau-ponty M. :
  - Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1945
  - L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964
- 20. Mauron Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962
- 21. Ory P., *Nizan. Destin d'un révolté*, Paris, Complexe, 2005
- 22. Ricoeur P. :
  - Temps et récit* (1. L'intrigue et le récit historique), Paris, Seuil, 1983
  - Temps et récit* (2. La configuration dans le récit de fiction), Paris, Seuil, 1984
  - Temps et récit* (3. Le temps raconté), Paris, Seuil, 1985
  - La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- 23. Russier J., *La Souffrance*, Paris, P.U.F, 1963
- 24. Schoentjes P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001
- 25. SELF XX, *La traversée des thèses, bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004
- 26. Talmon, J.-L., *Romantisme et révolte*, Paris, Flammarion, 1967
- 27. Van Baelen J., *Retrou. Le héros tragique et la révolte*, Paris, A. G. Nizet, 1965.

## LINGUISTIQUE ET SÉMIOTIQUE

- 1. Abramowics M., Bertrand D., Strózyński, *L'humour européen*, Lublin, Sèvres, 1993
- 2. Arrivé M. et Coquet J.-Cl. (dir.), *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'A.-J. Greimas*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam-Philadelphia, 1987
- 3. Arrivé M. :
  - « Hommage à A.-J. Greimas », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 15-16, Limoges, PULIM, 1991
  - « Le concept de symbole », *Actes sémiotiques-Documents*, n°25 (1981) et 36 (1982)

4. Ballabriga, M., *Sémiotique du Surréalisme. André Breton ou la cohérence*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995
5. Bardin L., *L'analyse du contenu*, Paris, P.U.F, 1977
6. Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1964
7. Baylon C. et Fabre P., *La sémantique*, Paris, Nathan, 1978
8. Benveniste E. :
  - *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966
  - *Problèmes de linguistique générale*, t.2, Paris, Gallimard, 1974
9. Bertrand D. :
  - *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000
  - *L'espace et le sens, « Germinal » de Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, « Actes sémiotiques » 1985
10. Bertrand D., Fontanille J., *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, P.U.F, 2006
11. Bordron J.-F. :
  - *Descartes. Recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée*, Paris, P.U.F, 1989
  - « Regard sur l'esthétique », *Actes sémiotiques*, Bulletin, n°35, 1985
12. Brandt P.-A., *La charpente modale du sens*, Amsterdam-Philadelphia-Aarhus, Benjamins, 1992
13. Coquet J.-Cl.,
  - *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, t.1, Paris, Klincksieck, 1984
  - *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, t.2 Paris, Klincksieck, 1985
  - *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, P.U.F, 1997
  - *Sémiotique littéraire*, Paris, Mame, 1973
14. Courtés J. :
  - *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976
  - *Du Lisible au visible*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1995
  - *Sémantique de l'énoncé : applications pratiques*, Paris, Hachette, 1989
15. Eco U. :
  - *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F, 1988
  - *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972
  - *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988
16. Everaert-desmedt N., *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989,

17. Fabbri P. et Perron P. « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. A.-J. Greimas et J. Fontanille : la sémiotique des passions », *Protée*, vol. 21, n°2, Québec, Chicoutimi, Printemps 1993, pp. 104-108
18. Floch J.-M. :  
 - *Sémiotique, marketing et communication. Sous les Signes, les Stratégies*, Paris, P.U.F, 1990  
 - *Identités visuelles*, Paris, P.U.F, 1995
19. Fontanier P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977
20. Fontanille J. :  
 - *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999  
 - « Le ralentissement et le rêve », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°26-27, Limoges, PULIM, 1993  
 - *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1999  
 - *Le savoir partagé*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987  
 - *Les espaces subjectifs*, Paris Hachette, 1989  
 - *Soma et Séma*, Paris, Maisonneuve&Larose, 2004
21. Geninasca J. :  
 - « Pour une sémiotique littéraire », *Actes sémiotiques-Documents*, n°83, 1987  
 - « Le discours en perspective », *Nouveaux actes sémiotiques*, n°10-11, Limoges, PULIM, 1990
22. Greimas A.-J., Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991
23. Greimas A.-J. et Courtés J. :  
 - *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, t.1*, Paris, Hachette, 1986  
 - *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, t.2*, Paris, Hachette, 1993
24. Greimas A.-J. :  
 - *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966  
 - *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970  
 - *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976  
 - *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983  
 - *Des dieux et des hommes*, Paris, P.U.F, 1985  
 - *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987
25. Hénault A. :  
 - *Narratologie. Sémiotique générale*, Paris, P.U.F, 1983



- Le pouvoir comme passion*, Paris, P.U.F, 1994
26. Hjelmslev L. :
- Le langage*, Paris, Minuit, 1966
  - Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968
  - Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971
  - Nouveaux essais*, Paris, P.U.F, 1985
27. Jakobson R., *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963
28. Kerbrat-Orecchioni C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980
29. Keane T., « Figurativité et perception », *Nouveaux actes sémiotiques*, n°17, Limoges, PULIM, 1991
30. Landowski E. :
- La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989
  - *Présence de l'autre*, Paris, P.U.F, 1997
  - Passions sans nom*, Paris, P.U.F, 2004
  - « Formes de l'altérité et formes de vie », *R.S.S.I.*, vol.2, n°1-2, Montréal, 1993
31. Maingueneau D. :
- Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987
  - Éléments de linguistique pour le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Bordas, 1990
  - Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivains et société*, Paris, Dunod, 1993
32. Martinet A., *Syntaxe générale*, Paris, A. Colin, 1985
33. Molinié G., *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U.F, 1986
34. Ouellet P. :
- « Signification et sensation », *Nouveaux actes sémiotiques*, IV, 20, PULIM, Limoges, 1992
  - Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Balzac, 1992
  - Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Sillery (Québec), Septentrion ; Limoges, PULIM, 2000
35. Panier L., *Le temps de la lecture. Exégèse biblique et sémiotique*, Paris, Cerf, 1993
36. Parret H. :
- Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986
  - Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam-Philadelphia, Hadès- Benjamins, 1988
  - « Préhistoire, structure et actualité de la théorie hjelmslevienne des cas », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, PULIM, 1995

37. Pellegrino P., *Le Sens de l'Espace. L'Époque et le lieu*. Livre I, Paris, Anthropos, Economica, 2000
38. Petitot-Cocorda J. :  
 - *Morphogenèse du sens. Pour un schématisme de la structure*, Paris, P.U.F, 1985  
 - *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1985
39. Petitot J. et Thom R., « Sémiotique et théorie des catastrophes », *Actes sémiotiques-Documents*, n°47-48, 1983
40. Propp V. :  
 - *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970  
 - *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983
41. Rastier F. :  
 - *Essais de sémiotique discursive*, Tours, Mame, 1974  
 - *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F, 1987  
 - *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989  
 - *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, P.U.F, 1991
42. Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978
43. Thom R. :  
 - *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, 1983  
 - *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, Interédition, 1988
44. Zilberberg Cl. :  
 - *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam, Benjamins, 1981  
 - *Raison et poétique du sens*, Paris, P.U.F, 1988  
 - « Modalité et pensée modale », *Nouveaux actes sémiotiques*, n°3, Limoges, PULIM, 1989  
 - « L'affect comme clef cognitive », *Eutopias*, vol. 49, 1994

## DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

1. Chevalier, J. et Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997
2. *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1992

3. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, *Encyclopaedia Universalis*, 2001
4. Fontanille J., Lombardo P. et Rallo Ditche E., *Dictionnaire des Passions Littéraires*, Paris, Belin, 2005
5. *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> S*, Paris, Larousse, 1865
6. *Histoire de la littérature française*, T6. De 1913 à nos jours, Paris, Éd. Sociales
7. *Littérature française de 1945 à 1965*, Paris, Bordas, 1972
8. Vercier B., *La littérature française*, de 1945 à 1968, Paris, Bordas, 1982
9. *Littérature française de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1970
10. Rey A. :
  - *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1992
  - *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Robert, 2003
  
28. Waresquiel E., (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 2004.

### **Articles en ligne**

1. Bertrand D., *Structure et sensibilité*. Nouveaux Actes Sémiotiques. NAS, 2009, n°112.  
Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2848>
2. Coquet J.-Cl., *La sémiotique des instances*. Conférence du 13 mars 2008. Disponible sur : <http://sens-texte-histoire.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/JC-Coquet.pff>
3. Marti M., « Edmond Cros, Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse, Paris, L'Harmattan, 2005, 270 p. », *Cahiers de Narratologie*, N°14, mis en ligne le 11 mars 2008, URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=597>

## Index

### Index des notions utilisées

#### A.

Affectif : 47-50, 249

Aspect : 44, 50-51, 96, 139, 150, 151, 200, 210,

#### C

Cognitif/cognition : 173, 181-194, 195, 206-207, 208, 209, 210, 212, 213, 220,

Contagion : 52, 53,89, 99, 112, 121-123,

#### D

Destin/Fatalité : 32, 39-43, 81, 100-101, 105

#### E

Émotion : 42-43, 45, 48-49, 50, 64-66, 68-69, 78-79, 87-91, 93, 101-103, 106, 112, 114

Espace : 56-57, 73, 108-111, 125-136,

#### F

#### H

Humour : 34, 80, 81, 93, 134, 217, 223, 225, 232, 266

Hyper-savoir : 199, 201, 202, 210

#### I

Ironie : 33-34, 62-63, 67, 72, 75, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 97, 124, 130, 158, 212, 213, 225, 227, 229, 236, 240, 259, 268

#### M

Mythe/Mythologie : 36, 123, 124-125, 132, 160-161, 163, 164, 168, 200, 203, 250

#### N

Non-sujet : 44, 39, 224, 248, 254, 258, 260, 261, 266, 268

#### P

Panique : 45, 48, 50, 67, 71-75, 80, 84-85, 92, 98-100, 104, 108-111, 113

Pathémique/ Pathémisation : 43, 47, 48, 50, 62-64, 76-77, 85-87, 100-101, 112

#### S

Surprise : 45, 47, 50, 56-62, 66-67, 71-72, 79, 82-84, 91, 97-98, 103, 107-108, 113, 196-197,

#### T

Temps/ Temporalité : 10, 11, 31-32, 44, 52, 71, 74, 75, 77, 107, 113, 114, 136, 154,

Tiers immanent : 224, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 256, 257, 261, 263, 264, 265, 267, 268,

Tiers transcendant : 224, 227, 229, 230, 231, 233, 237, 241, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 256, 261, 263, 264, 265, 267, 268,

Terreur : 40, 73-74, 75, 77, 145

## Index des ouvrages de base

1. *La peste* : 13-16, 54-65, 118,121, 132-133,155-160,174-175, 178-179, 184-185, 187-188, 189-191, 200, 209, 215-216, 217, 226-230, 242-247, 257-259, 262- 263, 264

2. *Le hussard sur le toit* : 16-17, 69-81, 119-121, 166-167, 182, 188-189, 192, 203-204,206, 207,215, 217, 218-219, 230-232, 251-253, 256

3. *Le Moulin de Pologne* : 18-19, 81-93, 123-124, 164-166, 175-176, 181, 183-184, 202-203, 220, 221, 241, 253-254, 259- 260, 264-265

4. *Le rivage des Syrtes* : 8-13, 94-106, 122, 124-125, 128, 130-132, 160-164, 173-174, 177-178, 179, 185-187, 193, 197, 203, 205-206, 213, 214, 221-222, 237-240, 248-251, 261-262,

5. *L'Écume des jours* : 20, 106-114, 134-135, 168, 215, 232-237, 254-255, 266-268