

ProfilSup

LECTURES CRITIQUES ET ÉCRITURES LITTÉRAIRES

**Classes
de khâgnes
et licences
de lettres**

- *Analyses et interprétation des œuvres*
- *Enrichir et soutenir le travail de dissertation*

Philippe Richard



1. Le témoignage de l'existence

- L'œuvre accueille le témoignage de toutes ces existences qui luttent contre l'asservissement de la finitude.

La littérature peut éclairer les structures historiques qui nous entourent grâce à des dispositifs esthétiques ne prescrivant aucune conduite normative destinée à les abolir mais permettant une lucidité concrète appelée à les saisir. Elle se présente dès lors comme le témoignage d'une existence courageuse, en lutte contre tous les conditionnements qui peuvent aliéner le monde.

§ 1 **L'ordre social aliène souvent l'homme, enfermé en une illusoire liberté ; il est donc *cette fatalité que médite la littérature et qui lui fait jeter sur ses personnages un regard de compassion* ; le contexte d'une œuvre en réaction contre son temps peut ainsi se voir éclairé.**

■ Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie* [1829], *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 952-953.

[La fatalité antique, loin d'avoir disparu, a réinvesti l'organisation sociale, avec ses pesanteurs et ses conditionnements qui nous empêchent parfois d'être libres. Représenter le monde signifie alors rendre sensible une adversité perpétuelle qui n'est pas toujours légitime et attiser le désir de transcender ces entraves qui habite le cœur des pauvres – comme c'est le cas pour l'orphelin des *Vies minuscules* qui, après avoir été recueilli par Élise, l'abandonne soudainement pour partir tenter sa chance dans la conquête coloniale, en une revanche sur le destin qui le perdra pourtant puisqu'il finit par traiter autrui comme on l'a malheureusement traité dans le passé]

L'ordre social, l'action de la société sur l'individu, dans les diverses phases et aux diverses époques, ce réseau d'institutions et de conventions qui nous enveloppe dès notre naissance et ne se rompt qu'à notre mort, sont des ressorts tragiques qu'il ne faut que savoir manier. Ils sont tout à fait équivalents à la fatalité des anciens ; leur poids a tout ce qui était invincible et oppressif dans cette fatalité ; les habitudes qui en découlent, l'insolence, la dureté frivole, l'incurie obstinée, ont tout ce que cette fatalité avait de désespérant et de déchirant : si vous représentez avec vérité cet état de

choses, l'homme des Temps modernes frémira de ne pouvoir s'y soustraire, comme celui des temps anciens frémissait sous la puissance mystérieuse et sombre à laquelle il ne lui était pas permis d'échapper, et notre public sera plus ému de ce combat de l'individu contre l'ordre social qui le dépouille ou qui le garrotte que d'Édipe poursuivi par le Destin.

« Élise, qui avait posé les prémisses du drame en enseignant l'orthographe à Dufourneau, en l'aimant comme une mère quoiqu'elle se sût une possible épouse, qui avait noué le destin du petit roturier en lui faisant entendre que ses origines n'étaient peut-être pas ce qu'elles paraissaient et que les apparences étaient donc réversibles, Élise qui avait été la confidente recueillant le défi orgueilleux du départ [...] devait aussi écrire le dénouement du drame [...] : elle savait que, comme tous ceux que l'on n'appelle "parvenus" que parce qu'ils ne parviennent pas davantage à faire oublier leurs origines à autrui qu'à eux-mêmes, et qui sont des pauvres exilés chez les riches sans espoir de retour, Dufourneau avait sans doute été d'autant plus impitoyable envers les humbles qu'il se défendait de reconnaître en eux l'image de ce qu'il n'avait jamais cessé d'être [...] ; pour nier avoir jamais aimé ou craint ce que ces nègres aimaient ou craignaient, ils abattaient la chicotte sur leurs dos... » (Pierre Michon, « Vie d'André Dufourneau », *Vies minuscules* [1984]).

► l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur ; la représentation littéraire ; littérature et politique

■ **Roland Barthes, *Sur Racine* [1960], Paris, Seuil, coll. « Essais », 1963, p. 17-18.**

[La parole lutte contre la fatalité. L'engagement dans la tragédie est donc le combat pour l'honneur et pour la vie : la volonté humaine de s'affronter aux forces qui lui sont supérieures n'est pas un élan déraisonné mais un désir profond d'exister et de s'opposer à la mort (dont l'emblème est naturellement l'immobilité). Si Roxane s'est éprise de Bajazet, sans savoir que le prince aime déjà quelqu'un d'autre (Atalide), elle comprend vite que la situation est sans espoir ; la parole se fait alors combat à mort pour l'existence et la confrontation entre les personnages devient paradoxalement rassurante puisqu'elle leur permet de s'affirmer en leur singularité]

La mort physique n'appartient jamais à l'espace tragique ; on dit que c'est par bienséance ; mais ce que la bienséance écarte dans la mort charnelle, c'est un élément étranger à la tragédie, une « impureté », l'épaisseur d'une réalité scandaleuse puisqu'elle ne relève plus de l'ordre du langage, qui est le seul ordre tragique : dans la tragédie on ne meurt jamais parce que l'on parle toujours. Et inversement, sortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre, mourir : les *sortez* de Roxane à Bajazet sont des arrêts de mort, et ce mouvement est le modèle de toute une série d'issues où il suffit au bourreau de congédier ou d'éloigner sa proie pour la faire

mourir, comme si le seul contact de l'air extérieur devait la dissoudre ou la foudroyer : combien de victimes raciniennes meurent ainsi de n'être plus protégées par ce lieu tragique qui pourtant, disaient-elles, les faisait souffrir mortellement (Britannicus, Bajazet, Hippolyte).

« *Roxane* : Malgré tout mon amour si je n'ai pu vous plaire, / Je n'en murmure point. Quoique à vous rien taire, / Ce même amour peut-être et ces mêmes bienfaits, / Auraient dû suppléer à mes faibles attraits. / Mais je m'étonne enfin que pour reconnaissance, / Pour prix de tant d'amour, de tant de confiance, / Vous ayez si longtemps par des détours si bas, / Feint un amour pour moi que vous ne sentiez pas. / *Bajazet* : Qui ? moi, Madame ? / *Roxane* : Oui, toi. Voudrais-tu point encore / Me nier un mépris que tu crois que j'ignore ; / Ne prétendrais-tu point, par de fausses couleurs, / Déguiser un amour qui te retient ailleurs, / Et me jurer enfin, d'une bouche perfide, / Tout ce que tu ne sens que pour ton Atalide ? / *Bajazet* : Atalide, Madame ! ô ciel ! qui vous a dit... / *Roxane* : Tiens, perfide, regarde, et démens cet écrit. / *Bajazet* : Je ne vous dis plus rien. Cette lettre sincère / D'un malheureux amour contient tout le mystère » (Jean Racine, *Bajazet* [1672], V, 4, v. 1474-1491).

- L'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur ; la représentation littéraire ; littérature et savoirs

■ **Antony McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2005, p. 111-114.**

[En disqualifiant les soumissions idéologiques, le théâtre proclame un désir de liberté. Il joue avec les masques et déguise ses acteurs parce que la représentation oblique de la réalité dit souvent mieux le vrai que n'importe quelle photographie instantanée : « l'art du clown va bien au-delà de ce qu'on pense ; [...] il est le miroir comique de la tragédie et le miroir tragique de la comédie » (Suarès, *Remarques*, 1917). La tentative de Toinette, jouant un (faux) médecin pour séparer Argan de son (vrai) médecin qui l'encourage dans sa folie, pourrait bien ainsi orienter *Le Malade imaginaire* vers un enjeu plus vaste – la tendance de la religion à vouloir régenter tous les aspects de la vie humaine au moyen de peurs ou de chimères ne tolérant pas le libre arbitre du sujet]

Molière dénonce, à travers l'imposture des médecins, celle des théologiens, qui profitent de la peur de la mort de leurs « patients » crédules. [...] [II] s'ingénie de cette façon à rester fidèle à la leçon de Lucrèce. Cette leçon est fortement développée dans *Le Malade imaginaire* [...] : c'est une véritable allégorie qui fonctionne comme une clef de la pièce. Elle est établie, non seulement par l'ambiguïté du terme de « salut » que Molière persiste à substituer à celui de « santé », mais par un propos de Béralde : « Je ne vois rien de si ridicule qu'un homme qui se veut mêler d'en guérir un autre » (III, 3). Cette remarque est incompréhensible s'il s'agit de santé physique :

quoi de plus naturel que de vouloir guérir son voisin malade ? La désinvolture et l'insouciance de Béralde seraient choquantes et absolument inacceptables de la part d'un honnête homme soucieux du bien-être de ceux qui l'entourent. Le sens du propos est donc nécessairement figuratif : il n'y a rien de plus ridicule, sous-entend-il, que de vouloir assurer le salut *spirituel* d'un autre. Ce n'est pas le médecin mais le prêtre qui est visé. [...] La soumission du malade aux ordres du médecin est assimilée à la soumission superstitieuse du croyant à l'égard du prêtre : Argan compte ses médecines et ses lavements, ses grains de sel et les pas qu'il fait dans sa chambre comme le pénitent compte ses *Ave Maria* et ses *Pater noster* (II, 2, II, 6) ; le libre examen est interdit ; il faut « croire à la médecine » et tenir pour véritable « une chose établie par tout le monde et que tous les siècles ont révérée » (III, 2).

« *Toinette* (en médecin) : Je suis médecin passager, qui vais de ville en ville [...] pour chercher d'illustres matières à ma capacité, pour trouver des malades dignes de m'occuper, capables d'exercer les grands et beaux secrets que j'ai trouvés dans la médecine. Je dédaigne de m'amuser à ce menu fatras de maladies ordinaires [...]. Je veux des maladies d'importance : de bonnes fièvres continues avec des transports au cerveau [...] : c'est là que je me plais, c'est là que je triomphe ; et je voudrais, Monsieur, que [...] vous fussiez abandonné de tous les médecins, désespéré, à l'agonie, pour vous montrer l'excellence de mes remèdes, et l'envie que j'aurais de vous rendre service. [...] Voilà un bras que je me ferais couper tout à l'heure, si j'étais que de vous. [...] Vous avez là aussi un œil droit que je me ferais crever, si j'étais en votre place » (Molière, *Le Malade imaginaire* [1673], III, 10).

- l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur ; la représentation littéraire ; littérature et savoirs

■ **Mona Ozouf, *Les Aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 2001, p. 185.**

[Lorsqu'un monde se trouve violemment aboli par la marche soudaine d'événements incontrôlés, l'œuvre prête sa voix à l'existence offusquée, luttant contre le morcellement de la réalité et l'oubli des mœurs. Rejetant la Révolution de 1789 comme cette tempête qui provoqua l'abaissement de toute valeur et la relativité de toute chose, Barbey d'Aurevilly refuse le nouveau chronotope de la modernité et bénit l'ancienne tradition du mythe, se référant à l'action du diable pour expliquer le comportement versatile de ses personnages (en particulier lorsqu'il nous présente Sombreval, ancien prêtre épris de science profane, ayant renoncé à son sacerdoce pour se marier, et symbolisant la future trahison de la Révolution abolissant l'Ancien Régime avec brutalité)]

La haine du compromis, Barbey l'avait contractée dès l'enfance. Selon la légende familiale, son grand-père n'avait plus jamais ri après la mort de Louis XVI. Le père, lui, était resté aigri par la tragédie d'avoir été trop jeune pour chouanner. Cette tradition du refus, Barbey la fait revivre dans le conte féroce du *Prêtre marié*, histoire du crime nécessairement contenu dans la scandaleuse association du substantif et de l'adjectif. Quand Barbey l'écrit en 1865, il est conscient de se dresser contre ce que prône le siècle tout entier, contre la sensiblerie humanitaire, contre le « christianisme rose » des salons d'Octave Feuillet, contre un déisme qui rabaisse Dieu au personnage d'un grand-père consolateur, contre une tolérance qui n'est autre que l'abandon du point de vue de l'absolu, contre l'égalité « pierre ponce de l'existence moderne ». Il n'était pas facile de faire partager aux contemporains l'idée qu'un prêtre marié, fût-il doté d'admirables qualités humaines, était plus criminel que le plus endurci des assassins. L'accueil fait au livre de Barbey témoigne de cette incompréhension. Lui-même, obscurément conscient des invraisemblances de son intrigue, explique qu'il l'a située « dans un temps reculé » (le premier Empire) et « dans un coin de pays où la religion n'était pas déracinée encore ». Zola exercera son ironie contre l'archaïsme du décor et l'arriération des êtres imaginés par Barbey : un vrai catholique, selon lui, eût choisi de mener la lutte contre le monde moderne en plein Paris, et aujourd'hui même. La critique de Zola porte pourtant à faux : Barbey n'a nul désir d'être « de son temps » et l'idée même lui fait horreur. Son anachronisme, fort loin d'être une inconséquence, est une religion.

« Ah ! le médaillon ! répondit-il. Il est probable qu'il appartenait à Sombreval, car, lorsque plusieurs années après les événements de cette histoire, on vida l'étang du Quesnay, devenu un bourbier fétide et auquel on attribuait les fièvres putrides qui ravageaient le pays, on le retrouva au fond des vases. [...] Quant à Sombreval, on n'en trouva pas un seul os pour le joindre au portrait – ce qui fit dire aux paysans de la contrée que le Diable, qui a le bras long, l'avait passé à travers les boues de l'étang, pour tirer jusqu'à lui, par les pieds, le *prêtre marié* ! » (Jules-Amédée Barbey d'Aureville, *Un prêtre marié* [1865], XXIX).

► l'œuvre littéraire et l'auteur ; la représentation littéraire ; littérature et politique

■ **Dolf Oehler, Juin 1848. Le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx [1988], Paris, La Fabrique, 2017 (trad. Guy Petitdémange et Patrick Charbonneau), p. 19-20.**

[La révolution de février 1848 a représenté un grand rêve d'alliance entre le peuple et la bourgeoisie. Mais quelques mois plus tard, en juin, ce même peuple est sauvagement réprimé par cette même bourgeoisie.]

Tous les espoirs disparaissent. La prise de pouvoir par Napoléon en 1851 achève alors de tout ruiner, instaurant un régime de censure stricte qui engendre manifestement une dépolitisation forcée de la littérature. L'idée d'une nouvelle stratégie alors inventée par l'écriture pour refonder son possible rapport au champ politique s'est aujourd'hui substituée à la thèse longtemps défendue d'une autonomisation du champ littéraire, censé s'être replié sur ses propres intérêts, dès les années 1850, au point de ne plus oser intervenir dans les débats historiques. La fameuse ellipse de seize ans présentée par *L'Éducation sentimentale* pour énoncer cette violence au moyen d'une béance expressive suit la répression des opposants au coup d'État de décembre 1851 : Sénecal, pourtant démocrate engagé, s'est rallié à l'entreprise napoléonienne ; il abat Dussardier, son fidèle compagnon de lutte]

On peut faire remonter dialectiquement l'efficacité de ce processus de détachement [par rapport aux événements sanglants de juin 1848] à la dépolitisation forcée de la littérature après 1850. Parce qu'il leur est interdit, désormais et pour longtemps, de prendre parti, d'attaquer ouvertement la société de la Restauration et le nouvel Empire, de dire ouvertement leur deuil de la liberté perdue, leur compassion pour le peuple misérable et vaincu, les écrivains sont, dans la mesure où ils restent au pays pour y poursuivre leur carrière littéraire, littéralement rejetés sur eux-mêmes, sur leur monde privé. Alors ces contempteurs du bourgeois découvrent que la mélancolie de l'impuissance peut devenir une force pour la production littéraire, inspirer un rigorisme esthétique et intellectuel qui, en se concentrant ostensiblement sur le monde intérieur de sujets isolés, est capable de mettre au jour les relations secrètes ou les correspondances entre l'univers personnel tu et caché et le politique à taire et cacher. [...] On n'a pas vu que cette accusation portée contre les bourgeois à travers un héros de roman ou le lyrisme d'un moi après 1850 avaient une référence historique, les massacres de Juin à Paris.

« Personne aux fenêtres. Dans toute la largeur du boulevard, des dragons galopaient, à fond de train, penchés sur leurs chevaux, le sabre nu [...]. La foule les regardait, muette, terrifiée. Entre les charges de cavalerie, des escouades de sergents de ville survenaient, pour faire refluer le monde dans les rues. Mais, sur les marches de Torton, un homme – Dussardier –, remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide. Un des agents, qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée. L'autre alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier : "Vive la République !" Il tomba sur le dos, les bras en croix. Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénecal. // Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots... » (Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], III, 5-6).

- l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur ; la représentation littéraire ; littérature et politique

§ 2 Le temps impose à l'homme une suite de deuils inéluctables en l'isolant de tout ce qui lui est cher ; il est *cette dispersion que la littérature apprend donc à maîtriser* pour redonner à l'homme confiance et espérance ; le présent peut alors apparaître comme une vraie aventure.

■ Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2008, p. 8-12.

[Le personnage de roman explore le présent. Mais en sachant l'éprouver en toute sa rigueur, et en se laissant éprouver par lui avec courage, il peut embrasser la totalité du temps, jusqu'au passé qui ne cesse de disparaître. Comme un étranger perpétuellement étonné, il est alors le maître du souvenir, apte à comprendre la complexité du réel. Deux possibilités lui sont ainsi offertes : la résistance au morcellement, qui s'accompagne d'une forte affirmation de son identité, ou la traversée de la contingence, qui l'engage à faire de la perte de repères le socle de sa route à venir. Le héros de *l'Histoire comique de Francion*, un gentilhomme pauvre conservant un sens élevé de l'honneur, ne choisit-il pas la résistance contre cette marche du temps qui place le bourgeois en situation de pouvoir, à l'image de ce jeune sot de Tocarete que Francion connut autrefois au collège et qui malgré ses origines frustes parade aujourd'hui comme greffier en méprisant les pauvres ?]

En faisant du monde des Guermantes le centre de son œuvre, Proust n'est ni nostalgique ni rétrograde. Il ne fait que suivre, en l'actualisant, la voie ouverte il y a quatre siècles par Cervantès [...] : que se passe-t-il lorsque le monde dont on est issu et que l'on reconnaît seul pour sien est un monde disparu ? Cette question peut sembler très générale et même un peu abstraite, mais elle est en réalité hautement problématique, car outre qu'il s'agit d'une question existentielle fondamentale, à laquelle il est pratiquement impossible pour quiconque d'échapper au cours de sa vie, elle n'est pas sans heurter une vision courante du roman, à travers laquelle nous fondons toute sa valeur et tout son prix. L'idée de lier le roman à la perte de monde dont on a conservé la mémoire mais que l'on a cessé d'habiter, autrement dit de l'associer à *ce qui n'est plus*, va à l'encontre de la façon dont on l'a toujours conçu et dont on le perçoit spontanément comme genre actuel, ouvert. [...] Le véritable événement, celui qui situe à coup sûr un individu dans le temps, le fait s'identifier à une époque, le rend contemporain ou non de ses semblables, est la *disparition* – d'une manière de penser ou d'agir, de se repérer, de définir l'existence. [...] Le roman garde la mémoire de ce qui a cessé d'agir et de faire loi, de ce qui a cessé d'être vrai ou juste et dont la disparition ou, si l'on préfère, la perte, est ce avec quoi il nous faut vivre désormais, ce qui constitue la donnée même de notre existence.

« À cause qu'il allait fort vite, et que je ne le pouvais suivre, je m'avisai qu'il le fallait appeler par le nom que les Écoliers lui baillaient, m'imaginant que pour moi qui avais eu de la familiarité avec lui, je parlerais à lui plus facilement que les personnes qui le suivaient. "Hé là ! Tocarete, ce dis-je, où cours-tu si vivement ?" ? Alors [son serviteur], ayant reconnu à qui je parlais, sortit de sa place, et me frappant d'un coup de poing, me dit : "Impudent, je vous ferai [...] châtier, petit clergeon". S'il n'y eût eu des gens alentour, qui avaient la mine de se porter contre moi, je me fusse volontiers revanché infailliblement. Mais tout ce que je pus faire, fut de répondre à ses paroles, et de lui dire, en ma colère, que je n'étais point clergeon de procureur, et que j'étais gentilhomme. Cela fit rire ce faquin à gorge déployée, en disant à ceux qui l'accompagnaient : "Voyez qu'il a bien la mine d'un gentilhomme, avec ses coudes percés et son manteau qui se moque de nous en nous montrant les dents". "Comment, infâme, vous prenez donc la noblesse à l'habit !" repartis-je, et j'en eusse dit davantage, si un honnête homme [...] ne m'eût parlé ainsi : "Tout beau, tout beau, il faut respecter le lieu où vous êtes, et les personnages à qui vous parlez, c'est un greffier que vous injuriez". [...] "Et comment a-t-il eu cette charge ?", dis-je alors. "Par son argent", répondit le solliciteur. "Tellement que le plus abject du monde, ce dis-je, aura une telle qualité, et se fera ainsi respecter moyennant qu'il ait de l'argent. Ah ! Bon Dieu, quelle vilénie ! Comment est-ce donc que l'on reconnaît maintenant la vertu ?" » (Charles Sorel, *Histoire comique de Francion* [1623], IV).

- la représentation littéraire ; littérature et morale ; littérature et savoirs

■ **Philippe Forest, *Le Roman, le Réel*, Nantes, Default, coll. « Allaphbed », 2007, p. 186-187.**

[Nos bibliothèques nous protègent de la dispersion, non pour nier le monde contemporain mais pour nous apprendre à mieux le saisir – car « toute narration est plus proche des narrations antérieures que du monde qui nous entoure ; et les œuvres les plus divergentes, lorsqu'elles se rassemblent dans le musée ou la bibliothèque, ne s'y trouvent pas rassemblées par leur rapport avec la réalité mais par leur rapport entre elles » (Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, 1977). Roman de l'aviation moderne, *Le Siècle des nuages* est aussi une vaste fresque du siècle dernier, se souvenant de ceux qui sont morts pour laisser au temps la possibilité de s'élancer encore]

Tout berceau s'adosse à une bibliothèque. La littérature nous a toujours précédés en ce sens que ce sont les fictions qu'elle nous a enseignées qui ont donné forme visible et signification au monde sur lequel, enfants, nous avons ouvert les yeux. De toute éternité, tout a toujours déjà été écrit. Et c'est sans doute pourquoi nous éprouvons si fort la nostalgie d'une origine impossible, le désir illusoire et cependant irrésistible d'en revenir à ce moment