

## Sujet d'écrit pour l'épreuve anticipée de français Séries ES-S

*Objet d'étude* : Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde.

*Textes* :

- Émile Zola, *Germinal*, 1885.
- François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, 1927.
- André Malraux, *La Voie royale*, 1930.
- Albert Camus, *La Peste*, 1947.

**Écriture** :

I. Vous répondrez d'abord aux questions suivantes [4 points] :

1. Identifier l'aspect de la condition humaine (aspect psychologique, aspect sociologique, etc.) qui est privilégié dans chacun de ces textes et préciser son contenu.
2. Identifier le procédé d'écriture (narration, monologue intérieur, etc.) qui est utilisé dans chacun de ces textes et mettez-le en rapport avec l'aspect de la condition humaine qui est privilégié.

II. Vous traiterez ensuite au choix l'un des sujets suivants [16 points] :

1. *Commentaire* :

Vous commenterez le texte d'Émile Zola (texte A).

2. *Dissertation* :

Thomas Pavel, professeur à l'université de Chicago, écrit dans *La pensée du roman*<sup>1</sup> que le roman est consacré à « l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde. »

Cette affirmation suffit-elle à rendre compte de la nature du roman ?

Vous répondrez en vous appuyant sur les textes proposés, ceux que vous avez étudiés en classe et vos lectures personnelles.

3. *Écrit d'invention* :

Vous venez de terminer la rédaction de votre premier roman et, après mûres réflexions, vous choisissez de le proposer pour publication à la petite maison d'édition Omnibusliber. Vous envoyez votre œuvre au directeur de publication de cette maison, et vous joignez une lettre d'accompagnement pour l'inciter à l'éditer. Rédigez cette lettre, où vous utiliserez des arguments qui relèvent de la persuasion et de la conviction.

**Texte A : Émile Zola, *Germinal*.**

*Dans la famille Maheu, le père et trois de ses sept enfants, Zacharie, vingt et un ans, Catherine, quinze ans, et Jeanlin, onze ans, sont mineurs à la fosse du Voreux<sup>2</sup>. Catherine est la première à se lever, à quatre heures du matin.*

Devant le buffet ouvert, Catherine réfléchissait. Il ne restait qu'un bout de pain, du fromage blanc en suffisance, mais à peine une lichette de beurre ; et il s'agissait de faire les tartines pour eux quatre. Enfin, elle se décida, coupa les tranches, en prit une qu'elle couvrit de fromage, en frotta une autre de beurre, puis les colla ensemble : c'était « le briquet », la double tartine emportée chaque matin à la fosse. Bientôt, les quatre briquets furent en rang sur la table, répartis avec une sévère justice, depuis le gros du père jusqu'au petit de Jeanlin.

Catherine, qui paraissait toute à son ménage, devait pourtant rêvasser aux histoires que Zacharie racontait sur le maître-portion<sup>3</sup> et la Pierronne, car elle entrebâilla la porte d'entrée et jeta un coup d'œil dehors. Le vent soufflait toujours, des clartés plus nombreuses couraient sur les façades basses du coron, d'où montait une vague trépidation de réveil. Déjà des portes se refermaient, des files noires d'ouvriers s'éloignaient dans la nuit. Était-elle bête, de se refroidir, puisque le chargeur<sup>4</sup> à l'accrochage<sup>5</sup> dormait bien sûr, en attendant d'aller prendre son service, à six heures ! Et elle restait, elle regardait la maison, de l'autre côté des jardins. La porte s'ouvrit, sa curiosité s'alluma. Mais ce ne pouvait être que la petite des Pierron, Lydie, qui partait pour la fosse.

Un bruit sifflant de vapeur la fit se tourner. Elle ferma, se hâta de courir : l'eau bouillait et se répandait, éteignant le feu. Il ne restait plus de café, elle dut se contenter de passer l'eau sur le marc de la veille ; puis, elle sucra dans la cafetière, avec de la cassonade<sup>6</sup>. Justement, son père et ses deux frères descendaient.

— Fichtre ! déclara Zacharie, quand il eut mis le nez dans son bol, en voilà un qui ne nous cassera pas la tête !

Maheu haussa les épaules d'un air résigné.

— Bah ! c'est chaud, c'est bon tout de même.

Jeanlin avait ramassé les miettes des tartines et trempait une soupe<sup>7</sup>. Après avoir bu, Catherine acheva de vider la cafetière dans les gourdes de fer-blanc. Tous quatre, debout, mal éclairés par la chandelle fumeuse, avalaient en hâte.

— Y sommes-nous à la fin ! dit le père. On croirait qu'on a des rentes !

---

1. Gallimard, *NRF Essais*, 2003, p. 49.

2. *Le Voreux* est le nom d'une des fosses d'une mine de charbon, près du village de Montsou.

3. Un *maître-portion* est un contremaître dans une mine. La rumeur publique accuse le maître-portion de « coucher avec la Pierronne », l'épouse de Pierron.

4. Un *chargeur* est un ouvrier qui charge : dans une mine, il charge le charbon. « Min. Ouvrier employé au chargement des wagons, benes, berlines, etc., dans les galeries : chargeur aux tailles. Chargeur à l'accrochage. » *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup>* de Pierre Larousse.

5. L'*accrochage* est le débouché d'une galerie dans un puits de mine : la salle d'accrochage.

6. La cassonade est du « sucre qui n'a été raffiné qu'une fois, appelé aussi sucre roux en raison de sa couleur », in *Robert*.

7. *Tremper la soupe* signifie verser le bouillon sur le pain.

**Texte B : François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, 1927.**

*Thérèse, épouse de Bernard Desqueyroux, est soupçonnée de l'avoir empoisonné à l'arsenic. Les membres de la famille de Bernard et ceux de la famille de Thérèse, notamment Bernard et le père de Thérèse, par souci de leur réputation, s'arrangent pour que le juge d'instruction puisse prononcer un non-lieu : Thérèse est libre. Elle rentre, seule, en train, retrouver Bernard, qui l'attend dans leur grande propriété, à Argelouse : au cours du voyage, elle repense aux événements qui l'ont conduite à empoisonner Bernard.*

Thérèse revoit Bernard, la tête tournée, écoutant le rapport de Balion<sup>8</sup>, tandis que sa forte main velue s'oublie au-dessus du verre et que les gouttes de Fowler<sup>9</sup> tombent dans l'eau. Il avale d'un coup le remède sans qu'abrutie de chaleur, Thérèse ait songé à l'avertir qu'il a doublé sa dose habituelle. Tout le monde a quitté la table — sauf elle qui ouvre des amandes fraîches, indifférente, étrangère à cette agitation, désintéressée de ce drame, comme de tout drame autre que le sien. Le tocsin ne sonne pas. Bernard rentre enfin : « Pour une fois, tu as eu raison de ne pas t'agiter : c'est du côté de Mano que ça brûle... » Il demande : « Est-ce que j'ai pris mes gouttes ? » et sans attendre la réponse, de nouveau il en fait tomber dans son verre. Elle s'est tue par paresse, sans doute, par fatigue. Qu'espère-t-elle à cette minute ? « Impossible que j'aie prémédité de me taire. »

Pourtant, cette nuit-là, lorsqu'au chevet de Bernard vomissant et pleurant, le docteur Pédemay l'interrogea sur les incidents de la journée, elle ne dit rien de ce qu'elle avait vu à table. Il eût été pourtant facile, sans se compromettre, d'attirer l'attention du docteur sur l'arsenic que prenait Bernard. Elle aurait pu trouver une phrase comme celle-ci : « Je ne m'en suis pas rendu compte au moment même... Nous étions tous affolés par cet incendie... mais je jurerais, maintenant, qu'il a pris une double dose... » Elle demeura muette ; éprouva-t-elle seulement la tentation de parler ? L'acte qui, durant le déjeuner, était déjà en elle à son insu, commença alors d'émerger du fond de son être — informe encore, mais à demi baigné de conscience.

Après le départ du docteur, elle avait regardé Bernard endormi enfin ; elle songeait : « Rien ne prouve que ce soit cela ; ce peut être une crise d'appendicite, bien qu'il n'y ait aucun autre symptôme... ou un cas de grippe infectieuse. » Mais Bernard, le surlendemain, était sur pied. « Il y avait des chances pour que ce fût cela. » Thérèse ne l'aurait pas juré ; elle aurait aimé à en être sûre. « Oui, je n'avais pas du tout le sentiment d'être la proie d'une tentation horrible ; il s'agissait d'une curiosité un peu dangereuse à satisfaire. Le premier jour où, avant que Bernard entrât dans la salle, je fis tomber des gouttes de Fowler dans son verre, je me souviens d'avoir répété : « Une seule fois, pour en avoir le cœur net... je saurai si c'est cela qui l'a rendu malade. Une seule fois, et ce sera fini. »

**Texte C : André Malraux, *La voie royale*, 1930.**

*Le jeune archéologue Claude Vannec, parti pour le Siam à la recherche des bas-reliefs des temples de l'ancienne Voie Royale, rencontre Perken, un aventurier allemand. Tombé sur une lancette de guerre, une petite lance utilisée dans un piège, Perken est blessé au genou.*

La souffrance revenant, il sut qu'il n'arriverait jamais chez lui, comme s'il l'eût appris du goût salé de son sang : il déchirait de douleur la peau de son menton, les dents brossées par la barbe dure. La souffrance l'exaltait encore ; mais qu'elle devint plus intense, et elle le transformerait en fou, en femme en travail qui hurle pour que s'écoule le temps : — il naissait encore des hommes par le monde... Ce n'était pas sa jeunesse qui revenait en lui, ainsi qu'il l'attendait, mais des êtres disparus, comme si la mort eût appelé les morts... « Qu'on ne m'enterre pas vivant ! » Mais la main était là avec les souvenirs derrière elle, comme les yeux des sauvages l'autre nuit dans l'obscurité : on ne l'enterrerait pas vivant.

« Le visage a imperceptiblement cessé d'être humain » pensa Claude. Ses épaules se contractèrent ; l'angoisse semblait inaltérable comme le ciel au-dessus de la lamentation funèbre des chiens qui se perdait maintenant dans le silence éblouissant : face à face avec la vanité d'être homme, malade de silence et de l'irréductible accusation du monde qu'est un mourant qu'on aime. Plus puissante que la forêt et que le ciel, la mort empoignait son visage, le tournait de force vers son éternel combat. « Combien d'êtres, à cette heure, veillent de semblables corps ? » Presque tous ces corps, perdus dans la nuit d'Europe ou le jour d'Asie, écrasés eux aussi par la vanité de leur vie, pleins de haine pour ceux qui au matin se réveilleraient, se consolaient avec des dieux. Ah ! qu'il en existât, pour pouvoir, au prix des peines éternelles, hurler, comme ces chiens, qu'aucune pensée divine, qu'aucune récompense future, que rien ne pouvait justifier la fin d'une existence humaine, pour échapper à la vanité de le hurler au calme absolu du jour, à ces yeux fermés, à ces dents ensanglantées qui continuaient à déchiqueter la peau !... Echapper à cette tête ravagée, à cette défaite monstrueuse. Les lèvres s'entr'ouvraient.

« Il n'y a pas... de mort... Il y a seulement... moi... »

Un doigt se crispa sur la cuisse.

... moi... qui vais mourir... »

Claude se souvint, haineusement, de la phrase de son enfance : « Seigneur, assistez-nous dans notre agonie... » Exprimer par les mains et les yeux, sinon par les paroles, cette fraternité désespérée qui le jetait hors de lui-même ! Il l'étreignit aux épaules.

Perken regardait ce témoin, étranger comme un être d'un autre monde.

**Texte D : Albert Camus, *La peste*, 1947.**

*Victime de la peste, la ville d'Oran est fermée : personne ne peut quitter la ville, gardée par l'armée. Le docteur Rieux et Tarrou s'occupent de lutter contre l'épidémie ; le journaliste Rambert, qui est de passage dans la ville, désire la quitter pour rejoindre une amie ; il vient de trouver un moyen, illégal, pour partir.*

Un moment après, Rambert et Rieux s'installaient à l'arrière de la voiture du docteur. Tarrou conduisait.

— Plus d'essence, dit celui-ci en démarrant. Demain, nous irons à pied.

— Docteur, dit Rambert, je ne pars pas et je veux rester avec vous.

Tarrou ne broncha pas. Il continuait de conduire. Rieux semblait incapable d'émerger de sa fatigue.

— Et elle ? dit-il d'une voix sourde.

8. Balion donne des nouvelles d'un incendie de forêt : Thérèse et Bernard craignaient pour leur propriété.

9. Gouttes de Fowler : remède à base d'arsenic, dû au médecin anglais Thomas Fowler (1736-1801).

Rambert dit qu'il avait encore réfléchi, qu'il continuait à croire ce qu'il croyait<sup>10</sup>, mais que s'il partait, il aurait honte. Cela le gênerait pour aimer celle qu'il avait laissée. Mais Rieux se redressa et dit d'une voix ferme que cela était stupide et qu'il n'y avait pas de honte à préférer le bonheur.

— Oui, dit Rambert, mais il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul.

Tarrou, qui s'était tu jusque-là, sans tourner la tête vers eux, fit remarquer que si Rambert voulait partager le malheur des hommes, il n'aurait plus jamais de temps pour le bonheur. Il fallait choisir.

— Ce n'est pas cela, dit Rambert. J'ai toujours pensé que j'étais étranger à cette ville et que je n'avais rien à faire avec vous. Mais maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu<sup>11</sup>, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous.

Personne ne répondit et Rambert parut s'impatienter.

— Vous le savez bien d'ailleurs ! Ou sinon que feriez-vous dans cet hôpital ? Avez-vous donc choisi, vous, et renoncé au bonheur ?

Ni Tarrou ni Rieux ne répondirent encore. Le silence dura longtemps, jusqu'à ce qu'on approchât de la maison du docteur. Et Rambert, de nouveau, posa sa dernière question, avec plus de force encore. Et seul Rieux se tourna vers lui. Il se souleva avec effort :

— Pardonnez-moi, Rambert, dit-il, mais je ne le sais pas. Restez avec nous puisque vous le désirez.

Une embarquée de l'auto le fit taire. Puis il reprit en regardant devant lui :

— Rien au monde ne vaut qu'on se détourne de ce qu'on aime. Et pourtant je m'en détourne, moi aussi, sans que je puisse savoir pourquoi.

Il se laissa retomber sur son coussin.

— C'est un fait, voilà tout, dit-il avec lassitude. Enregistrons-le et tirons-en les conséquences.

— Quelles conséquences ? demanda Rambert.

— Ah ! dit Rieux, on ne peut pas en même temps guérir et savoir. Alors guérissons le plus vite possible. C'est le plus pressé.

---

10. Rambert estime qu'il n'est pas concerné par la peste, puisqu'il n'est pas d'Oran et pense que « le bien public est fait du bonheur de chacun » : son bonheur est de rejoindre la femme qu'il aime. Au cours d'un précédent entretien, Rambert et Rieux ont échangé les propos suivants :

« [...] Peut-être en effet suis-je dans mon tort en choisissant l'amour.

Rieux lui fit face :

Non, dit-il avec force, vous n'êtes pas dans votre tort. »

11. Dans l'attente de pouvoir quitter Oran, Rambert a choisi d'aider le docteur Rieux dans sa lutte contre la peste.

## Plan de la dissertation

Alors que, dans les années soixante-dix, l'œuvre littéraire, notamment le roman, était présentée comme une œuvre essentiellement formelle, Thomas Pavel, professeur à l'université de Chicago, conclut l'introduction de son essai *La pensée du roman* par l'affirmation que le roman est consacré à « l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde. » Mais dire que le roman représente l'homme aux prises avec les difficultés de la condition humaine suffit-il à rendre compte de la nature de ce genre littéraire ? Sans doute, même dans ses créations les moins recherchées, offre-t-il une telle peinture, mais n'est-il pas, d'abord, une œuvre d'art ?

### 1. Le roman représente l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde :

#### 1. 1. Le roman peint les difficultés sociologiques et psychologiques :

##### 1. 1. 1. Le roman peint les difficultés de la lutte contre les éléments naturels :

Ex. : la lutte des aviateurs de l'Aéropostale, dans *Terre des hommes* d'Antoine de Saint-Exupéry ; la lutte des mineurs pour extraire le charbon et rester en vie, dans *Germinal* d'Émile Zola.

Ex. : la lutte contre la peste dans l'extrait proposé de *La peste*.

##### 1. 1. 2. Le roman peint les difficultés des conditions de vie :

Ex. : les difficultés pour réussir socialement de Julien Sorel, dans *Le rouge et le noir* de Stendhal ; la dureté des relations sociales dans *La Comédie humaine* de Balzac.

Ex. : la misère des mineurs dans l'extrait proposé de *Germinal*.

##### 1. 1. 3. Le roman peint les difficultés relationnelles :

Ex. : les relations entre les deux frères, dans *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant ; les relations entre le Père Goriot et ses filles dans *Le Père Goriot* de Balzac ; celles entre Eugénie et son père, dans *Eugénie Grandet* de Balzac.

Ex. : les relations entre Bernard et Thérèse dans l'extrait proposé de *Thérèse Desqueyroux*.

##### 1. 1. 4. Le roman peint les difficultés de la vie individuelle :

Ex. : les difficultés « d'être » d'Emma Bovary, dans *Madame Bovary* de Flaubert ; la difficulté et le temps que met Julien Sorel pour se découvrir, dans *Le rouge et le noir* de Stendhal ; l'importance de l'inconscient dans *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant.

Ex. : l'incertitude de Thérèse sur la nature réelle de son acte dans l'extrait proposé de *Thérèse Desqueyroux*.

● Cf. François Mauriac<sup>12</sup> :

« Ces personnages fictifs et irréels nous aident à nous mieux connaître et à prendre conscience de nous-mêmes. Ce ne sont pas les héros de roman qui doivent servilement être comme dans la vie, ce sont, au contraire, les êtres vivants, qui doivent peu à peu se conformer aux leçons que dégagent les analyses des grands romanciers. »

#### 1. 2. Le roman peint les difficultés philosophiques :

##### 1. 2. 1. Le roman peint les difficultés éthiques :

Ex. : les hésitations de Tchen à tuer sa victime, ce dont dépend le succès de la révolution, dans *La condition humaine* d'André Malraux ; le cas de conscience de Javert, dans *Les misérables* de Victor Hugo.

Ex. : Rambert dans l'extrait proposé de *La peste*.

##### 1. 2. Le roman peint les difficultés métaphysiques :

Ex. : la découverte de l'absurde et les conséquences qui en résultent pour Meursault, dans *L'étranger* d'Albert Camus.

Ex. : la solitude de Perken, dans l'extrait proposé de *La voie royale* ; le problème du bonheur soulevé par le docteur Rieux dans l'extrait proposé de *La peste*.

● Cf. Malraux<sup>13</sup> :

« Le roman moderne est, à mes yeux, un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu. »

### 2. Le roman est une œuvre d'art :

— Le roman est une espèce de l'œuvre littéraire, qui est elle-même une espèce de l'œuvre d'art.

— Les éléments constitutifs d'un roman résultent, à la fois, de la volonté ou d'un désir conscients, et d'un désir inconscient.

12. François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1970, pp. 156-157.

13. André Malraux, in Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, « Écrivains de toujours », Seuil, 1959, p. 66.

2. 1. *Le roman est une création langagière caractérisée par un souci esthétique :*

2. 1. 1. Le roman est une création langagière :

— Les mots ne sont pas les choses : l'univers du roman, ses personnages... sont une partie du réel, mais une partie du réel qui n'existe que dans et par les mots qui constituent le texte : Balzac aurait appelé, Bianchon, le médecin de la *Comédie humaine* à son chevet, mais ce dernier n'est jamais venu ; aucun dossier au nom de Thérèse Desqueyroux ne figure dans les archives de la justice.

— Le roman traditionnel, qui « raconte une histoire », ou, dans les années 1970, le « nouveau roman », qui privilégie la « manière de dire » et le « nouveau nouveau roman », pour qui le texte s'engendre à partir d'une structure formelle, sont tous des œuvres de langage.

2. 1. 2. La création romanesque repose sur des choix de contenu :

— Choix, du sujet, de l'histoire, des personnages...

— Comme les choix de contenu sont, pour une large part, inconscients, le contenu d'une œuvre, par exemple les personnages, peuvent échapper au romancier. Ainsi, François Mauriac<sup>14</sup> écrit :

« Car nos personnages ne sont pas à notre service. Il en est même qui ont mauvais esprit, qui ne partagent pas nos opinions et qui se refusent à les propager. J'en connais qui prennent le contre-pied de toutes mes idées, par exemple qui sont anticléricaux en diable et dont les propos me font rougir. »

*Ex. : L'Espoir* de Malraux et *Les grands cimetières sous la lune* de Bernanos évoquent différemment la guerre d'Espagne.

*Ex. :* le 22 juillet 1885, Zola<sup>15</sup> écrit à Gustave Geoffroy, qui avait publié une étude sur *Germinal* :

« Vous avez raison, je crois qu'il faut avant tout chercher dans mes œuvres une philosophie particulière de l'existence. Mon rôle a été de remettre l'homme à sa place dans la création, comme un produit de la terre, soumis encore à toutes les influences du milieu ; et, dans l'homme lui-même, j'ai remis à sa place le cerveau parmi les organes, car je ne crois pas que la pensée soit autre chose qu'une fonction de la matière. La fameuse psychologie n'est qu'une abstraction, et en tout cas elle ne serait qu'un coin restreint de la physiologie. »

2. 1. 3. Le roman suppose des choix techniques :

— Le choix de la composition, au sens de structure, est essentiel.

— Le *récit* est l'énoncé qui raconte une *histoire* ; la *narration* est l'acte de raconter une histoire. Les discordances entre l'ordre de succession du récit et l'ordre temporel de l'histoire constituent des *anachronies*. Les anachronies peuvent être des *analepses*, c'est-à-dire des rétrospectives, ou des *prolepses*, c'est-à-dire des anticipations.

*Ex. :* dans *Le père Goriot*, Balzac raconte l'activité de vermicellier du personnage éponyme après avoir raconté son comportement de retraité à la pension Vauquer : il s'agit d'une analepse.

*Ex. :* dans l'extrait proposé de *Thérèse Desqueyroux*, Thérèse raconte un événement qui s'est passé antérieurement.

— La vitesse du récit est constituée par le rapport entre la durée de l'histoire et le nombre de pages ou de lignes que le récit consacre à cette durée. En effet, une même durée de l'histoire peut être contractée ou dilatée : le récit peut connaître un ralentissement ou une accélération. La *scène* est le passage d'un récit dans lequel la durée du récit est égale à celle de l'histoire : c'est le cas, par exemple, dans les dialogues. Le *sommaire* résume, condense, une durée de l'histoire, ce qui donne un effet d'accélération. L'*ellipse* passe complètement sous silence une durée de l'histoire. La *pause* est constituée par une digression non narrative, tels des *interventions*, ou *intrusions*, du narrateur ou des descriptions réalisées par le narrateur

*Ex. :* à la fin de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, une longue ellipse sépare les chapitres V et VI de la troisième partie.

*Ex. :* dans l'extrait proposé de *La peste*, les passages qui présentent un dialogue constituent des *scènes*, alors que constitue un *sommaire* la phrase suivante : « Ni Tarrou ni Rieux ne répondirent encore. Le silence dura longtemps, jusqu'à ce qu'on approchât de la maison du docteur. »

— Présence ou absence de polyphonie<sup>16</sup> ; choix de la focalisation<sup>17</sup>.

*Ex. :* Stendhal privilégie la focalisation interne, sous la forme de ce que Roger Blin appelait la « restriction de champ<sup>18</sup> » ; Balzac, la focalisation zéro, c'est-à-dire que le narrateur est omniscient.

2. 1. 4. Le roman suppose des choix stylistiques :

— En principe, le style, à proprement parler, concerne le choix de l'expression, tel le choix de l'ordre des mots,

14. François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1970, p. 126-127.

15. Cité in Marc Bernard, *Zola par lui-même*, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1952, pp. 114-115.

16. Alors que l'auteur est l'être physique qui a produit le texte de l'énoncé, le locuteur, appelé narrateur dans un texte fictionnel, est l'être qui est présenté, dans l'énoncé, comme celui qui apporte les informations que contient l'énoncé, qui indique ce qui est dit dans l'énoncé ; l'énonciateur est l'être à qui est attribué dans l'énoncé le contenu sémantique de ce qui est dit. Selon les énoncés, l'auteur, le locuteur et l'énonciateur peuvent se confondre ou être représentés par des êtres différents. Dans un énoncé, oral ou écrit, fictionnel ou non, coexistent souvent plusieurs énonciateurs : chacun des énonciateurs est appelé, dans l'usage actuel, une voix. Ainsi, les différents êtres, concrets ou abstraits, réels ou imaginaires, qui se font entendre dans l'énoncé constituent les voix de l'énoncé : un énoncé polyphonique est un énoncé où se font entendre plusieurs voix, c'est-à-dire plusieurs énonciateurs.

17. Alors que la polyphonie concerne les voix qui se font entendre dans l'énoncé, c'est-à-dire les énonciateurs, la focalisation concerne le point de vue à partir duquel sont données les informations, et, plus précisément, la sélection d'information, la restriction de champ, lié au choix du point de vue. En ce sens, la focalisation concerne l'origine des informations contenues dans un énoncé fictionnel, leur source, le foyer dont elles sont issues, quelle que soit la nature des ces informations : événements, descriptions, jugements moraux, remarques philosophiques, faits ou idées...

18. Pour la restriction de champ chez Stendhal, cf. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

des temps, des modes, de la longueur des phrases, des figures de rhétorique... Les caractéristiques de la façon d'écrire d'un écrivain, qu'elles relèvent du style ou des choix techniques, définissent ce qui est aujourd'hui appelé *l'écriture* de l'écrivain.

Ex. : le style de Balzac et celui de Stendhal.

Ex. : la différence d'aspect entre l'imparfait et le passé simple, dans l'extrait proposé de *La peste* ; dans celui de Zola.

## 2. 1. 5. Le roman suppose un souci esthétique :

— Bien qu'il soit usuel de parler de la « beauté » d'une œuvre littéraire, tel un roman, la question de la nature de ce « beau » reste posée. En effet, à la différence des autres créations esthétiques, dont les composants — son, couleur, forme — n'ont pas de signifié, le texte littéraire est, par nature, composé de signes linguistiques, c'est-à-dire d'éléments, mots simples ou composés, qui associent un signifié et un signifiant.

— La beauté formelle accompagnée d'un contenu très mince de certaines œuvres de l'école de « l'art pour l'art », telles *Les cariatides* de Théodore de Banville (1842) ne leur donne pas le statut de chefs-d'œuvre, ni même d'œuvres de « second rayon ». Inversement, la richesse de contenu qui accompagne une forme sans valeur particulière de certaines œuvres philosophiques, tels les écrits d'Aristote, ne leur permet pas d'accéder au statut d'œuvre littéraire. Par contre, les poèmes de Mallarmé ou d'Apollinaire, les *Essais* de Montaigne ou les *Pensées* de Pascal — ou les textes de Platon — sont considérées comme des chefs-d'œuvre. Ainsi n'accèdent au rang d'œuvres littéraires que celles qui unissent un contenu et une forme.

— De fait, les aspects stylistiques et rhétoriques sont des éléments essentiels d'une œuvre littéraire, mais sont indissociables de ce qu'exprime l'œuvre. Sans doute faut-il penser avec Malraux<sup>19</sup> que « la valeur d'une œuvre n'est fonction ni de la passion ni du détachement qui l'animent, mais de l'accord entre ce qu'elle exprime et les moyens qu'elle emploie. »

● Cf., à propos du style, ce qu'écrit Proust<sup>20</sup> :

« Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. »

● Cf. à propos du style, ce qu'écrit André Malraux<sup>21</sup> :

« Car tout art véritable met ses moyens, même les plus brutaux, au service d'une part de l'homme obscurément ou véhémentement élue. Il n'y a pas plus de sang dans le plus violent roman de gangsters que dans *Orestie* ou dans *Edipe-Roi* : mais le sang n'y a pas la même signification. "Le monde est une histoire pleine de bruit et de fureur, racontée par un idiot, et qui ne signifie rien !" dit Macbeth ; mais les sorcières, en déployant sous le chant de guerre de cette tuerie l'orchestre étouffé du destin, font que Macbeth signifie quelque chose. Grünewald, Goya, signifient quelque chose. Ne confondons pas les pin-up avec les nus de la Grèce et de l'Inde, dont les sensualités si différentes reliaient l'homme au cosmos. Il n'y a pas d'art sans style, et tout style implique une signification de l'homme, son orientation par une valeur suprême — proclamée ou secrète — celle-ci s'appelât-elle art ou peinture, comme il advient dans l'art moderne. Le domaine de l'assouvissement n'est pas un domaine de valeurs, mais de sensations ; il ne connaît qu'une succession d'instantanés, alors qu'arts et civilisations ont lié l'homme à la durée sinon à l'éternité, et tendu à faire de lui autre chose que l'habitant comblé d'un univers absurde.

Il est vain de chercher si les moyens d'expression du cinéma lui permettent de devenir un art : ils sont depuis longtemps supérieurs à ceux du théâtre. Mais la force convaincante avec laquelle le cinéma incarne la fiction, l'étendue de sa diffusion, ne changent rien au fait qu'il peut, comme le roman, rencontrer ou conquérir les masses, non leur être soumis. Le roman n'est pas né par affinement du roman vulgaire, mais de ce qu'il s'est trouvé l'expression privilégiée du tragique et de l'expérience humaine : *Crime et Châtiment* n'est pas un admirable roman policier, mais un roman admirable dont l'intrigue repose sur un crime. Le roman et le cinéma soumis aux masses ont besoin d'un seul talent, celui de la narration, qui assure l'action du romancier sur son lecteur comme la sensualité sentimentale assure celle de la musique de danse, comme le talent de la représentation assure celle de la peinture. Nul génie ne peut faire une grande œuvre d'une fiction complaisante : celui de Victor Hugo ne parvient pas à transformer en mythologie la convention des *Misérables*. L'écriture peut être un décor plaqué sur un mur, mais l'art, parce qu'il est approfondissement, ne s'ajoute pas.

Les arts d'assouvissement ne sont donc nullement des arts inférieurs : ils agissent en sens inverse des vrais ; ils sont, si l'on peut dire, des anti-arts. Et ils nous montrent à quel point la prise des déterminismes, conditionnements et sociologies sur les moyens artistiques, est distincte de celle qu'ils prétendent exercer sur l'art. »

## 2. 2. Le roman crée un univers pluriel :

### 2. 2. 1. L'univers du roman exprime une vision du monde :

— Le roman n'est pas une copie du réel, mais la création d'un univers qui exprime la vision du monde, consciente ou inconsciente, volontaire ou involontaire, de son auteur.

Ex. : L'univers de Balzac, dominé par l'interaction de l'homme et de son milieu<sup>22</sup>, n'est pas celui de Stendhal et

---

19. André Malraux, *Le temps du mépris*, « Préface » :

« Mais on peut aimer que le sens du mot art soit tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux.

Ce n'est pas la passion qui détruit l'œuvre d'art, c'est la volonté de prouver ; la valeur d'une œuvre n'est fonction ni de la passion ni du détachement qui l'animent, mais de l'accord entre ce qu'elle exprime et les moyens qu'elle emploie. Pourtant, si cette valeur, — et la raison d'être de l'œuvre, et sa durée tout au moins provisoire, — sont dans sa qualité, son action, que l'auteur le veuille ou non, s'exerce par un déplacement des valeurs de la sensibilité ; et sans doute l'œuvre ne naîtrait-elle pas sans une sourde nécessité de déplacer ces valeurs. »

20. Proust, Gallimard, « Pléiade », éd. Clarac, T. III, *Le temps retrouvé*, p. 895.

21. André Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, p. 523.

22. Balzac, *Le père Goriot* : « [...] toute sa personne [de madame Vauquer] explique la pension, comme la pension implique sa personne. »

de la *virtù*, de « l'art d'aller à la chasse au bonheur<sup>23</sup> ».

Ex. : La vision de l'homme dans les extraits proposés.

● Cf. Maupassant<sup>24</sup> :

« Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes ! Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.

Illusion du beau qui est une convention humaine ! Illusion du laid qui est une opinion changeante ! Illusion du vrai jamais immuable ! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres ! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière. »

● Cf. Zola<sup>25</sup> :

« Moi [vs Proudhon], je pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* »

● Cf. Camus<sup>26</sup> :

« Voici donc un monde imaginaire, mais créé par la correction de celui-ci, un monde où la douleur peut, si elle le veut, durer jusqu'à la mort, où les passions ne sont jamais distraites où les êtres sont livrés à l'idée fixe et toujours présents les uns aux autres. L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition. Le roman fabriqué du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort. Une analyse détaillée des romans les plus célèbres montrerait, dans des perspectives chaque fois différentes, que l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience. Loin d'être morale ou purement formelle, cette correction vise d'abord à l'unité et traduit par là un besoin métaphysique. Le roman à ce niveau, est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée. On pourrait étudier cette recherche de l'unité dans le roman français d'analyse, et chez Melville, Balzac, Dostoïevski ou Tolstoï. »

● Cf. André Malraux<sup>27</sup> :

« Tout artichaut porte en lui une feuille d'acanthé, et l'acanthé est ce que l'homme eût fait de l'artichaut si Dieu lui eût demandé conseil. Ainsi la Grèce, peu à peu, amène-t-elle à la dimension humaine les formes de la vie, lui ramène-t-elle les formes des arts étrangers : sans doute un paysage d'Apelle suggérait-il un paysage fait par l'homme et non par le cosmos. Le cosmos entier humanise ses éléments, oublie les astres ; en face de l'esclavage pétrifié des figures d'Asie, le mouvement sans précurseur des statues grecques est le symbole même de la liberté. Le nu grec deviendra sans tares et sans hérédité, comme le monde grec est un monde conquis sur sa servitude, celui qu'eût créé un dieu qui n'eût pas cessé d'être un homme. »

● Cf. André Malraux<sup>28</sup> :

« Mais la suite de découvertes qui, de la *Koré d'Euthydikos* jusqu'au Parthénon, fait pour nous la grandeur hellénique, se fonde, à l'époque des grandes monarchies européennes, dans une découverte unique : l'art pouvait être le moyen de création d'un monde fictif, accordé, non à la part de l'homme qui, depuis les arts mésopotamiens jusqu'aux arts médiévaux, avaient voulu le transcender et voir en lui la matière misérable de spectacles sacrés mais la part de l'homme qui voulait recomposer l'univers selon des lois humaines. »

## 2. 2. 2. Le roman relève d'une lecture plurielle :

— D'une part, un roman peut-être abordé de plusieurs points de vue, tels les points de vue sociologique, psychologique, stylistique... D'autre part, plus fondamentalement, le sens d'un roman — comme de toute œuvre d'art — dépend de son lecteur.

Ex. : l'explication de la conduite de Julien Sorel relève, pour les uns des facteurs sociaux, pour les autres de la psychologie : sans doute s'explique-t-elle par les facteurs psychologiques, en interaction avec les facteurs sociaux.

Ex. : le comportement résigné de Maheu, dans l'extrait proposé de *Germinal* relève, pour les uns de sa condition sociale, pour les autres de son caractère.

● Cf. Proust<sup>29</sup> :

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contre-sens. Mais dans les beaux livres, tous les contre-sens qu'on fait sont beaux. »

● Cf. Valéry<sup>30</sup> :

« Quant à l'interprétation de la lettre, je me suis déjà expliqué ailleurs sur ce point ; mais on n'y insistera jamais assez : il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. »

23. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, chap. 36, Gallimard, « Pléiade », *Oeuvres intimes*, 1955, p. 348 : « J'appelle *caractère* d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins significatifs : *l'ensemble de ses habitudes morales.* »

24. Guy de Maupassant, *Le roman*, texte placé en tête de *Pierre et Jean*.

25. Émile Zola, *Mes haines*, « Proudhon et Courbet », 1866, Slatkine, « Ressources », pp. 25-26.

26. Marcel Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, « Pléiade », éd. Quilliot-Faucon, pp. 667-668.

27. André Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, p. 74.

28. André Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, pp. 83-84.

29. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « conclusion », Gallimard, « Idées », 1954, p. 361.

30. Paul Valéry, in Gustave Cohen, *Essai d'explication du cimetière marin*, « avant-propos », Gallimard, 1958, pp. 32-33.

- Cf. Valéry<sup>31</sup> :

« Le problème le plus profond de l'art.

Faire une œuvre qui soit telle que des variations, impossibles à prévoir, du goût et des besoins futurs se produisant, elle puisse être interprétée autrement que de son temps, prendre un sens imprévu de l'auteur, et répondre à quelque soit du temps nouveau, sinon l'exciter en lui. »

- Cf. Valéry<sup>32</sup> :

« Il n'y a pas de véritable *sens* d'une œuvre produite, et l'auteur ne peut le révéler plus légitimement et sûrement que quiconque. [...] »

Car une œuvre n'est qu'une sorte de relation de chacun à soi-même par le moyen du dispositif créé ou utilisé par un tiers. »

- Cf. Sartre<sup>33</sup> :

« C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui. »

## 2. 2. 2. Le roman est un objet d'interrogation :

— Non seulement le roman institue un univers qui relève d'une lecture plurielle, mais, fondamentalement, il crée un univers qui suscite des interrogations, qu'elles portent sur le sens de l'œuvre ou sur l'œuvre d'art qu'est un roman, voire sur le lecteur lui-même.

*Ex.* : Quelles qu'aient été les intentions de Zola, *Germinal* peut susciter les interrogations du lecteur sur le courant littéraire appelé le *réalisme* ou le *naturalisme*, sur la place du « laid » dans une œuvre d'art<sup>34</sup>, sur la condition sociale des mineurs, sur l'anarchie, sur le comportement du lecteur lui-même...

*Ex.* : dans le passage proposé de *La peste*, les choix des différents personnages peuvent être appréciés différemment par les lecteurs ; chaque lecteur est amené à se demander ce que lui aurait fait à la place de Rambert...

- Cf. Gaëtan Picon<sup>35</sup> :

« L'œuvre d'art — et singulièrement l'œuvre littéraire — ne s'impose pas seulement à nous comme un objet de jouissance ou de connaissance ; elle s'offre à l'esprit comme objet d'interrogation, d'enquête, de perplexité. L'œuvre — et singulièrement l'œuvre littéraire —, dès qu'elle rencontre un regard, appelle irrésistiblement la conscience critique : celle-ci l'accompagne comme l'ombre suit chacun de nos pas. »

- Cf. Proust<sup>36</sup> :

« L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : "mon lecteur". En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et *vice versa*, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour un lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : "Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre." »

Ainsi, le roman offre assurément une peinture des difficultés de la condition humaine, mais cet aspect essentiel du roman<sup>37</sup> ne saurait conduire à oublier que, loin de se définir par son contenu, il ne peut se définir que comme une œuvre d'art qui crée un univers cohérent : l'affirmation de Thomas Pavel est vraie, mais ne rend compte que du contenu d'un roman, non de ce qu'il est. De fait, le roman, œuvre d'art créée dans et par le langage, est, comme toute œuvre d'art, une tentative de l'homme pour dominer son destin, ainsi que le rappelle André Malraux<sup>38</sup> :

31. Paul Valéry, *Cahiers*, « Poïétique », Gallimard, « Pléiade », T. II, p. 1051.

32. Paul Valéry, *Cahiers*, « Littérature », Gallimard, « Pléiade », T. II, p. 1203.

33. Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, « Qu'est-ce que la littérature », II, « Pourquoi écrire ? », Gallimard, collection Blanche, 1968, p. 93.

34. Cf. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « Projet d'épilogue pour la deuxième édition » :  
« Tu [Paris] m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

35. Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, 1953, p. 11.

36. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, « Le temps retrouvé », « Pléiade », éd. Clarac, T. III, p. 911.

37. Cf. Pierre-Henri Simon, *Le jardin et la ville*, préface, Seuil, 1962 :

« Peut-être, en de rares périodes tranquilles, le lettré a-t-il droit à un isolement plus parfait : alors lui sont permises les joies de l'art pour l'art, les inventions imaginaires, les curiosités érudites et la critique des formes. Il serait grossier d'exclure ces beaux divertissements, de refuser un hommage aux délicats pour qui l'œuvre écrite est d'abord saveur, feu d'intelligence, gratuité, surprise, et qui font retraite pour jouir d'un diamant. Bon exercice si c'est un exercice ; épuisant et dangereux s'il absorbe tout l'esprit. La haute voix de la culture emprunte volontiers ces détours, mais il faut qu'elle les dépasse, et je ne vois pas que les plus grands s'y attardent au point d'oublier les voix humaines, les rumeurs citoyennes : nous les entendons chez Montaigne et chez Goethe comme chez Gide et Valéry ; elles ont des échos chez Flaubert et Proust. S'il est vrai que tout esthétique tend à créer une pureté de pensée et de forme, toute critique et toute lecture à la rejoindre, il l'est aussi que la suprême vertu de l'intelligence n'est pas de se détourner de la vie impure, mais de la regarder purement. »

38. André Malraux, *Les voix du silence*, p. 637.



« Chacun des chefs-d'œuvre est une purification du monde, mais leur leçon commune est celle de leur existence, et la victoire de chaque artiste sur sa servitude rejoint, dans un immense déploiement, celle de l'art sur le destin de l'humanité.

L'art est un anti-destin. »

Jean Cancès  
(Lycée Paul Éluard, Saint-Denis)