|  |  |
| --- | --- |
| **Description : Description : Macintosh HD:Users:Ghislaine:Documents:COURS LYCÉES : 1. courrier admin. ou autres:Logo_Matisse.jpg** | **BACcalauréat BLANC DE FRANçAIS - 1° ES3-L** **Rattrapage Jonathan Gomont, vendredi 10 avril 2015, de 8h à 12h****Corrigé** inspiré par © rue des écoles et parfois modifié par GZ**OBJET D’ETUDE :****Le personnage de roman du XVII° siècle à nos jours** |

**CORPUS**

**Texte 1 –** Albert Camus, *La Peste*, 1947.

**Texte 2 -** Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, 1960.

**Texte 3 -** Philippe Claudel, *La Petite Fille de Monsieur Linh*, 2005.

**Question** *Quelle image du héros de roman ces textes proposent-ils ?*

Les XXe et XXIe siècles mettent encore en scène des héros problématiques ou emblématiques. C’est le cas dans le présent corpus : le roman *La Peste* de Camus, publié en 1947, l'autobiographie de Romain Gary intitulée *La Promesse de l'aube*, publiée en 1960, le roman de Philippe Claudel publié en 2005, *La Petite Fille de Monsieur Linh*. Quelles images donnent-ils du héros confronté à l'adversité ?

Ces images sont diverses. Dans *La Peste*, le docteur Rieux assiste, impuissant, à la mort de son ami Tarrou. Le narrateur-personnage de *La Promesse de l'aube*, pour plaire à sa mère malade, entreprend de se lancer dans l'écriture. Dans le roman de Philippe Claudel, le personnage de Monsieur Linh doit fuir son pays en bateau, portant dans ses bras sa petite-fille de six semaines.

Le docteur Rieux et Monsieur Linh incarnent chacun à leur manière des héros tragiques, impuissants mais dignes face à un événement douloureux. Le narrateur du roman de Camus insiste sur l'impuissance du médecin : il juge « impossible » d'ouvrir les ganglions de son ami agonisant ; « il ne [peut] rien » contre le « naufrage » de Tarrou ; enfin, ce sont les « larmes de l'impuissance » qu'il verse quand son ami expire. Rieux est également un héros « révolté », qui, malgré l'absurdité du monde et « le silence de la défaite », s'est efforcé de livrer des « combats » contre la peste. Dans cette scène, Rieux donne aussi l'image d'un héros pathétique, qui vient de perdre un ami « qui lui avait été si proche », alors même que la ville vient d'être « libérée de la peste ». Cette situation douloureuse le conduit à un exil moral : « il n'y aurait plus jamais de paix possible pour lui-même ». Dans le roman de Philippe Claudel, nous n'accédons pas avec autant de précision aux pensées du héros, mais la dignité du personnage de Monsieur Linh est déjà suggérée par la manière dont il est présenté : « debout à l'arrière d'un bateau ». Comme Rieux, sa douleur n'est jamais explicitée, mais elle est sensible à travers l'évocation du massacre de ses proches : ceux qui « savaient [son nom] sont morts autour de lui ». On comprend également que l'exil qu'il subit est un arrachement insupportable, par l'obstination avec laquelle il fixe l'horizon de son pays qui s'éloigne inexorablement, mais aussi par des signes tels que sa valise, dont le contenu dérisoire laisse deviner une fuite précipitée, et, bien sûr, sa petite-fille de six semaines, probable rescapée du massacre, qu'il emmène dans son exil. Monsieur Linh incarne donc une figure à la fois tragique et pathétique ; il est l'image souffrante et sublime de la guerre civile et de l'exil ; il est également le héros qui, malgré l'horreur et la peine endurées, se place du côté de la vie, en jetant ses dernières forces dans l'éducation de sa petite-fille. Le personnage de *La Promesse de l'aube* est présenté par son narrateur avec plus de distance. Il semble incarner davantage un héros de roman d'apprentissage : d'abord adolescent fougueux et naïf, il cherche à écrire, pour consoler sa mère malade de ses peines, un « chef-d'œuvre immortel », et se rêve d'emblée en « plus jeune Tolstoï de tous les temps ». À partir de là, il s'applique les clichés de l'écrivain forçat, qui, avec la respectueuse complicité de sa mère, s'enferme dans sa chambre et veut noircir « trois mille feuilles de papier blanc ». Cependant, cette naïveté initiale semble amener le héros à prendre conscience de sa véritable vocation d'écrivain, et des enjeux profonds de son désir d'écrire. Le jeune homme mue progressivement vers une forme d'humanisme, « étreint par un besoin de justice pour l'homme tout entier ».

Les personnages de ce corpus illustrent bien la figure dominante du héros dans la littérature moderne : doté, à l'instar des héros « traditionnels », de vertus positives – courage, dignité –, il reste cependant humain dans son impuissance à changer le monde, sa faiblesse ou sa naïveté.

**Travaux d'écriture**

**Sujet 1 : commentaire de texte** *d'Albert Camus (texte 1).*

*[Introduction]*

C'est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1947, alors que l'auteur est déjà connu pour son roman *L'Étranger*, que Camus fait paraître *La Peste*. Ce roman raconte la progression et les ravages d'une épidémie de peste dans la ville d'Oran. Face au fléau, les hommes adoptent des réactions différentes : peur, lutte, résignation ou recherche du profit animent les personnages dans cette situation d'exception qui n'est pas sans rappeler par certains aspects la guerre qui vient de s'achever. Le docteur Rieux, au centre de l'histoire, combat sans relâche contre la maladie. Cependant, alors que l'épidémie s'est officiellement éteinte, à la fin du roman, son ami Tarrou est touché lui aussi par la peste : il sera le dernier mort. Son agonie et l'impuissance du médecin donnent lieu à une scène particulièrement émouvante, qui est aussi l'occasion pour le narrateur de méditer sur le « silence de la défaite ». En quoi cette scène d'agonie dramatique prend-elle la dimension d'une réflexion sur l'homme ? Nous verrons tout d'abord comment le narrateur parvient à évoquer la mort de Tarrou et à dire ce qui semble « indicible ». Nous observerons ensuite la souffrance des personnages. Enfin, nous étudierons le caractère tragique du monde qui est évoqué dans ce passage.

**[I. La mort de Tarrou : dire l'indicible**

***1. La dramatisation de la mort]***

La mort de Tarrou, le meilleur ami de Rieux, constitue un passage important du roman, d'autant plus frappant que cette mort survient à la fin de l'épidémie. La scène de son agonie repose sur une forte tension dramatique. De façon remarquable et symbolique, la fièvre atteint son apogée à l'heure où le soleil est à son zénith, « à midi ». À partir de cet instant, la mort de Tarrou progresse de façon inéluctable, comme le suggèrent plusieurs comparatifs accentuant la dégradation de l'état du malade. « Ses yeux [s'ouvrent] de moins en moins souvent », leur éclat est « plus pâle à chaque fois » et ses convulsions se font « de plus en plus rares ». Les différentes étapes de son agonie sont encore accentuées par les nombreux indices temporels, comme « à midi », « seulement », « bientôt », « désormais », « maintenant » et « à la fin », qui rythment la première moitié du récit. La mort elle-même du personnage, qui constitue le point culminant du passage, est mise en valeur par l'ellipse qui la suit et qui se situe à la charnière des deux paragraphes, le récit ne reprenant qu'au moment de la veillée du corps. Le blanc typographique de l'alinéa peut d'ailleurs suggérer symboliquement le silence sous lequel est enfoui ce moment douloureux qui succède à l'agonie. Cette ellipse révèle en tout cas toute la difficulté du narrateur à rendre compte de cet instant, la mort étant à la limite de l'indicible.

***[2. La déshumanisation de Tarrou]***

La mort est en fait surtout évoquée par les effets qu'elle a sur le corps de Tarrou. L'homme lui-même semble à peine vivant dès le début de l'extrait et apparaît comme soumis face aux progrès de la maladie. La peste s'est emparée de son corps et agit sur lui. Ce sont souvent les symptômes de la maladie qui sont sujets des verbes et non le personnage : « la fièvre était à son sommet », « les ganglions avaient cessé d'enfler » et « une sorte de toux viscérale [le] secouait », le verbe étant répété dans l'expression « l'orage qui secouait ce corps ». Tarrou n'est d'ailleurs généralement pas vu dans sa globalité d'être humain, mais est présenté trois fois comme un « corps », dont on ne voit que différentes parties : « les ganglions », les « yeux », la « face », le « sourire ». De même, le narrateur évoque le moment où le personnage rend son dernier soupir par le biais d'une comparaison : il expire « comme si […] une corde essentielle s'était rompue ». La mort paraît en fait entraîner un terrible processus de déshumanisation tout au long du passage. La comparaison des ganglions à « des écrous, vissés dans le creux des articulations » souligne d'emblée cette altération de l'être humain assimilé à une sorte de machine. Celui-ci se réduit bientôt métaphoriquement à « un masque […] inerte » avant de n'être plus qu'« une forme humaine ». Ainsi, en s'enfonçant irrémédiablement dans la mort, Tarrou révèle son impuissance à mesure qu'il perd son humanité sous l'emprise de la maladie. Rieux, en proie à une souffrance touchante, ne peut que constater la distance définitive qui l'éloigne de lui.

**[II. Une scène pathétique : la souffrance des personnages**

***1. La solitude des personnages]***

Les personnages évoqués dans ce passage, emmurés dans leurs souffrances physiques et/ ou morales, semblent loin l'un de l'autre. Alors que Tarrou paraît se noyer dans « les eaux de la peste », Rieux reste, lui, sur le « rivage ». La métaphore de l'océan et de la rive symbolise spatialement et avec force la distance irrémédiable entre les deux hommes, celle qui sépare les vivants des morts. Rieux, à l'instar du lecteur, ne sait rien des pensées et des sentiments de Tarrou. Cependant, cette distance s'applique même aux vivants, car, si Tarrou regarde « ses amis », il n'est jamais question dans cet extrait d'autres personnages qui uniraient leur souffrance à celle de Rieux. Aucune parole n'est échangée dans tout le texte, ni au discours direct, ni au discours indirect. De façon générale, la seule communication possible entre les deux personnages évoqués passe par le regard. Le champ lexical de la vue jalonne le passage : au début Tarrou « regardait encore ses amis », « ses yeux » s'ouvrent encore, il se noie sous les « yeux » de Rieux, qui finalement ne pourra pas le « voir » mourir. Ce mince lien entre les deux amis n'est donc même plus possible à l'ultime moment, puisque, si Rieux ne voit rien, Tarrou, lui, se tourne « brusquement contre le mur ». À l'heure de la mort, les personnages apparaissent donc comme enfermés dans leur solitude, le lecteur ne pouvant pénétrer que celle de Rieux, au centre du récit.

***[2. La souffrance de Rieux]***

Ce passage écrit selon le point de vue de Rieux suggère avec retenue la souffrance du personnage. Le médecin perd ici son meilleur ami. Le passage insiste d'ailleurs sur l'amitié qui unit les deux hommes. Si, au départ, Rieux porte un regard de médecin sur les ganglions de Tarrou, jugeant « impossible de les ouvrir », il ne s'agit bientôt plus que d'un homme qui perd un être cher. Le terme « ami » est répété trois fois dans le texte alors que meurt celui « qui lui avait été si proche ». La douleur de Rieux est évoquée avec une certaine sobriété par l'image du « cœur tordu », l'adjectif faisant écho au corps lui aussi tordu de Tarrou, et par ses « larmes d'impuissance ». Certes, Rieux, au cours de sa carrière et de l'épidémie de peste en particulier, a vu mourir bien des hommes, cependant, cette mort semble marquer une étape cruciale pour lui. En effet, il s'agit d'une « souffrance sans guérison », la métaphore de la maladie soulignant la puissance de cette douleur. Au moment où Rieux fait le bilan du combat qu'il vient de mener, il envisage aussi son avenir et, même si sa pensée reste nuancée par l'usage du verbe modalisateur « croire », il utilise le futur dans le passé pour se dire « qu'il n'y aurait plus jamais de paix possible pour lui-même ». Sa réflexion est justifiée par la formulation d'une sorte de règle au présent de vérité générale : « il n'y a [pas] d'armistice […] pour l'homme qui ensevelit son ami ». Le texte s'achève donc sur un certain pessimisme, la mort de Tarrou débouchant sur une « défaite définitive ».

**[III. Un monde tragique**

***1. La lutte vaine contre des forces supérieures]***

Tarrou paraît être la victime de forces supérieures qui s'acharnent sur lui et contre lesquelles toute résistance semble vaine. En effet, la métaphore de la tempête et du naufrage est filée tout au long du récit de son agonie. Tarrou est agité par un « orage », il dérive « lentement au fond de cette tempête » avant de faire « naufrage » dans les « eaux de la peste » sous les yeux de Rieux qui reste « sur le rivage ». Sa mort prend alors une dimension cosmique, soulignant la faiblesse de l'homme pris dans un combat qui le dépasse. Tarrou n'est plus qu'une victime, dont la « forme humaine » subit une véritable torture comme le soulignent les « soubresauts convulsifs » qui le secouent et surtout l'accumulation des trois participes passés : « percée », « brûlée », « tordue ». La lutte est inégale pour l'homme car ces blessures sont infligées par « un mal surhumain » et « tous les vents haineux du ciel ». Le narrateur semble alors évoquer une sorte de divinité malfaisante, obstinée à nuire au malade. Dans cet affrontement épique, l'homme s'avère évidemment impuissant, qu'il soit victime comme Tarrou, ou spectateur bouleversé comme Rieux. Le médecin souffre lui aussi la torture, car il doit se résigner à ne pouvoir sauver son ami, « les mains vides et le cœur tordu, sans armes et sans recours, une fois de plus, contre ce désastre ». Le balancement des deux groupes binaires et le rythme haché de cette phrase soulignent bien le désemparement et la souffrance du personnage si démuni face à la mort. L'agonie de Tarrou permet ainsi de révéler toute la faiblesse tragique de l'homme en général.

***[2. La défaite des hommes]***

La mort de Tarrou fait écho à d'autres morts. Le médecin se livre alors à une réflexion beaucoup plus générale sur l'homme, au-delà du cas particulier de son ami. Ainsi, le silence qui suit l'agonie de Tarrou renvoie Rieux à celui du début de l'épidémie dans Oran puis, par un effet d'élargissement, à celui « qui s'élevait des lits où il avait laissé mourir des hommes » et à celui « de la ville libérée de la peste ». Cette généralisation est également perceptible par l'utilisation de pluriels très indéterminés, comme « les combats » ou « les guerres », mais aussi par plusieurs formules énoncées au présent de vérité générale, par exemple lorsque Rieux pense à « l'homme qui ensevelit son ami ». Dans cette réflexion que Rieux mène, la mort est associée de façon tragique à un combat perdu, comme le suggère la métaphore filée de la guerre développée dans la fin du passage. Rieux songe à la « défaite définitive, celle qui termine les guerres » et remarque finalement « qu'il n'y a [pas] d'armistice pour la mère amputée de son fils ». Cet échec de l'homme face à la mort, mis en valeur par cette image, se solde par une « souffrance sans guérison », puisque Rieux pense ne plus jamais trouver la « paix », et pourtant silencieuse. Après la lutte vaine s'impose « le silence de la défaite », dont le caractère omniprésent et pesant est accentué par la répétition même du mot « silence » et par les termes qui appartiennent au champ lexical de celui-ci, comme « calme », « apaisement » ou « pause ». La souffrance de l'individu ne semble pouvoir se communiquer et ne rencontre aucune réponse.

**[Conclusion]**

Cette page constitue une des ultimes péripéties du roman avant le dénouement. D'une grande intensité dramatique, elle évoque avec subtilité et retenue la souffrance de Rieux, qui perd son meilleur ami à l'issue d'une lutte vaine. Cette mort est d'autant plus révoltante que Tarrou succombe le dernier, alors que l'épidémie est finie, et son récit d'autant plus touchant que le lecteur découvrira seulement à la fin que Rieux est lui-même le narrateur du roman. Cependant, Camus dépasse le simple cas particulier de Tarrou pour conférer à son personnage une dimension quasiment allégorique, sa mort offrant à Rieux l'occasion d'une réflexion sur l'absurde de la condition humaine, qu'il définit lui-même dans *Le Mythe de Sisyphe* comme ce qui naît « de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ».

**Sujet 2 : dissertation** *Le roman est-il « une feinte pour tenter d'échapper à l'intolérable », comme l'affirme Romain Gary ? Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus, les œuvres étudiées en classe et vos lectures personnelles.*

[Introduction]

Le genre romanesque se fonde souvent sur un intéressant paradoxe : il se nourrit essentiellement du réel, mais, par le biais de l'écriture, il tire sa force et sa richesse de la fiction, qui lui autorise toutes les audaces. Ce potentiel illimité d'exploration, mais aussi de contestation du monde réel, Romain Gary affirme qu'il est à l'origine de sa vocation d'écrivain : pour lui, la création littéraire est « une feinte pour tenter d'échapper à l'intolérable ». Ce rôle qu'assigne l'écrivain à la littérature est-il applicable au genre romanesque en particulier ? Peut-on dire que le roman cherche toujours, par la « ruse » de l'écriture, et dans sa capacité à nier le réel, à fuir la réalité dans ce qu'elle a d'insupportable, de critiquable ? Nous montrerons d'abord que certains genres romanesques cherchent, en effet, à contester la réalité en la déformant. Nous verrons ensuite que, cependant, la fiction romanesque peut également, par la « feinte », s'emparer de l'intolérable. Enfin, nous nous demanderons si, dans sa dimension artistique, le roman n'a pas la capacité à dépasser l'intolérable.

**[I. Le roman peut être un moyen d'échapper aux difficultés de la vie réelle**

***1. Il peut nous projeter dans un ailleurs]***

La lecture de romans est souvent, en soi, une forme de voyage, qui nous permet de nous évader de la réalité du monde. Ce motif du voyage structure nombre de récits de fiction. Par le biais de l'écriture, le romancier peut ainsi nous projeter dans un ailleurs géographique et temporel. Le roman d'aventures, à cet égard, illustre bien cette capacité de la fiction à faire perdre au lecteur le contact avec la réalité du monde. Beaucoup d'écrivains reconnaissent d'ailleurs que leur vocation littéraire est née de cette découverte des pouvoirs du roman à nous faire oublier une situation difficile. Dans *L'Enfant*, roman autobiographique de Jules Vallès, le narrateur raconte comment il oublia qu'on l'avait enfermé, par punition, dans une salle de classe : il était tellement absorbé par la lecture de *Robinson Crusoé* qu'il n'avait pas vu le temps passer, ni senti sa faim : « Je suis resté penché sur les chapitres sans lever la tête, […] collé aux flancs de Robinson. » Cette capacité de s'évader de soi par la lecture, ou bien encore l'écriture de romans d'aventures, l'écrivain Jean-Paul Sartre dit l'avoir éprouvée dans son autobiographie intitulée *Les Mots*. Lorsque, enfant, il se voyait méprisé par ses pairs qui refusaient de jouer avec lui, il montait dans sa chambre et se vengeait de son humiliation « par le massacre de cent reîtres ». Le même Sartre revendique le caractère structurant de ses lectures d'enfance. Les dénouements toujours heureux des fictions dans lesquelles il s'immergeait, comme *Le Dernier des Mohicans*, ont forgé « [s]a fantasmagorie la plus intime : l'optimisme ». De fait, les romans dominés par le voyage et l'exotisme présentent des situations souvent inextricables et dangereuses, mais presque toujours résolues par des héros inventifs et audacieux. Dès lors, le lecteur peut se sentir, au moins temporairement, par la magie de l'illusion romanesque, immergé dans un monde où le danger n'est jamais intolérable, en ce qu'il est un moyen d'avancer vers une situation plus acceptable. Le roman d'aventures organise donc le réel pour le rendre plus « tolérable ». Ce réel peut également être idéalisé.

***[2. Il peut idéaliser le réel]***

Les romans sentimentaux occupent une large part de la littérature romanesque. À l'instar des romans d'aventures, ils donnent de la réalité une image déformée et idéalisée, à travers des intrigues dans lesquelles le monde matériel semble n'avoir aucune prise sur les êtres qui l'habitent. Le caractère épistolaire de certains de ces romans au xviiie siècle est d'ailleurs là pour mettre à distance la réalité des choses au profit d'une analyse détaillée des mouvements de la passion. Dans *La Nouvelle Héloïse*, par exemple, si les réalités sociales ne sont pas tues, elles structurent même l'intrigue du roman, les personnages de Julie et de Saint-Preux ne semblent exister que dans l'expression exaltée de leurs sentiments et l'intensité de leurs plaintes. De même, les paysages sentimentaux brossés dans ce roman sont totalement idéalisés, purifiés de toute mesquinerie, à l'image de l'amour unissant Paul et Virginie, héros éponymes du roman de Bernardin de Saint-Pierre. Ce type de littérature, héritée du roman pastoral, reflète une sensibilité préromantique, à travers laquelle se dessine une certaine nostalgie de l'âge d'or, d'un Éden mythologique qui n'est, au fond, que le temps béni de l'enfance heureuse. Mais ces récits idylliques de paradis perdus, cette « feinte » pour tenter d'échapper, sinon à l'intolérable, du moins à la banalité de sa propre existence, peut « contaminer » les âmes les plus fragiles. Dans *Madame Bovary*, l'héroïne passe son enfance à dévorer des romans d'amour à deux sous. Lorsque la réalité, dans son âge adulte, la rattrape, c'est alors que la vie ordinaire et les soucis du quotidien lui deviennent proprement insupportables et la conduisent au suicide. La fiction romanesque, en proposant un monde idéalisé, utilise donc à plein sa capacité d'illusion et peut nous faire échapper, parfois jusqu'à nous faire perdre pied, à la réalité du monde. Toutefois, le romancier, par les « feintes » que lui permet la fiction, peut au contraire choisir d'affronter ce qui est intolérable.

**[II. Le roman peut se confronter à l'intolérable**

***1. Il peut critiquer ou dénoncer]***

Le roman, genre fictionnel par nature, n'est théoriquement pas encadré par des règles strictes de vraisemblance, pourvu que le pacte implicite entre le narrateur et le lecteur, ainsi que les codes propres au genre soient respectés. Aussi le romancier peut-il en profiter pour mettre la puissance de son imagination au service de la critique sociale. Avec *Candide*, classé comme un « conte philosophique », Voltaire utilise pourtant nombre des ressources du roman pour mettre en scène les mésaventures du jeune Candide, héros naïf et optimiste chassé de son « paradis terrestre » et confronté à toutes les horreurs de l'humanité. Par ce biais, le narrateur peut, en l'espace d'un chapitre, faire voyager son personnage d'Europe en Amérique du Sud. Au moyen de ces « ruses » fictionnelles, il ne faut pas plus d'une centaine de pages à Voltaire pour dénoncer successivement la guerre, le fanatisme religieux, l'intolérance, la superstition ou encore l'esclavage. De plus, la fiction est un voile commode pour déjouer la censure : ce n'est pas l'auteur qui critique directement, mais des faits imaginaires qui se chargent de représenter au lecteur des réalités inadmissibles. Les romans dits d'apprentissage utilisent des moyens assez semblables, quoique plus discrets. Le héros, porteur d'idéaux et d'illusions, est confronté à des personnages plus ou moins recommandables qui, le plus souvent, les détruisent les uns après les autres. Dans *Illusions perdues* de Balzac, Lucien de Rubempré, jeune « poète de province » au talent et à la beauté certains, va se heurter violemment à la réalité du grand monde parisien, mais aussi aux fourberies de l'univers de la presse et de l'édition. Comme le suggère le titre, *Illusions perdues* illustre cette possibilité qu'offre la fiction romanesque de mettre en scène un idéaliste broyé inexorablement par une impitoyable société. La littérature, notamment réaliste, est donc aussi un moyen non pas d'échapper à l'intolérable, mais de regarder l'intolérable sous tous ses aspects.

***[2. La métaphore]***

« 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. » Cette pensée de l'écrivain Daniel Defoe, Camus l'a placée au seuil de son célèbre roman, *La Peste*. Elle annonce ainsi assez clairement la visée allégorique du récit. De fait, cette histoire d'épidémie de peste dans les années 1940 à Oran fait rapidement penser à une autre « peste », le nazisme, et, plus largement, toute forme de « fléau » humain. Toutefois, ce roman de Camus n'est pas seulement une métaphore de la guerre ; le destin de chacun des personnages permet au lecteur de s'interroger sur le sens de l'existence et autres questions métaphysiques. Que penser, ainsi, de la mort de Tarrou, ami proche du narrateur, qui meurt dans d'atroces souffrances alors même que la ville est libérée de la peste ? Que penser du destin de la femme du héros, morte d'une autre maladie, au même moment ? Camus semble vouloir susciter chez le lecteur des questionnements profonds en les incarnant dans des personnages auxquels le lecteur peut s'identifier et en lui faisant « fréquenter » des situations insupportables. Dans d'autres romans, la métaphore n'irrigue pas l'ensemble de l'œuvre, mais peut s'incarner dans des personnages emblématiques. Dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*, roman de Philippe Claudel, le héros, Monsieur Linh, est présenté d'emblée comme une figure de l'exil et une victime des guerres. En nous le dépeignant « debout à l'arrière d'un bateau », regardant avec obstination son pays qui s'éloigne, et portant d'une main une maigre valise, et de l'autre une petite fille de six semaines, tout est déjà dit. À travers une simple scène, le narrateur condense une tragédie de l'histoire contemporaine et suggère le désir de vivre, malgré l'intolérable. Les ressources propres au roman sont donc à même d'évoquer et de dénoncer les horreurs du monde. Mais le roman ne peut-il pas être également œuvre d'art ? Ne peut-il pas transcender l'intolérable ?

**[III. Le roman : œuvre d'art pour sublimer l'insupportable*] Cf. le Prix Matisse avec la problématique* Bourreaux et victimes*]***

***1. L'écriture au service de l'indicible]***

À l'instar de tout autre forme d'expression artistique et de la poésie en particulier, le texte romanesque arrive à dépasser l'information qu'il exprime au premier degré. Dès lors, l'écriture devient le véhicule de sentiments et de situations indicibles. L'œuvre de Georges Perec est ainsi traversée par la mémoire de sa mère morte en déportation et des victimes de la Shoah. Son autofiction, *W ou le Souvenir d'enfance*, prend sens dans le tissage, les jeux d'échos entre le récit fictionnel – la description d'une cité sportive sur l'île de W, au large de la Terre de Feu – et les fragments de souvenirs d'enfance de l'auteur. On peut parler de « feinte » au sens où Romain Gary semble l'entendre, mais cette « feinte », qui réside dans la combinaison des genres, vise non pas à échapper à l'intolérable, mais à le rendre sensible sans l'exprimer directement. Dans un autre de ses célèbres récits nommé *La Disparition*, Perec use de sa virtuosité littéraire en écrivant une enquête policière sans employer la voyelle « e ». Au-delà de l'exercice de style apparemment gratuit, Perec rend hommage, par cette « disparition » dans l'écriture de la lettre la plus usitée de la langue française, à toutes les victimes de la barbarie nazie. En l'évoquant de cette manière, l'écrivain semble dire que, lorsque l'horreur dépasse l'entendement et la raison humaine, le langage humain est impuissant ; il faut alors procéder par addition, assemblage ou soustraction. La « poésie » du roman est donc capable d'exprimer l'intolérable. Elle peut d'ailleurs, au-delà de tout jugement moral explicite, donner la parole à ceux qui perpètrent les crimes.

***[2. Le roman peut donner la parole aux bourreaux***

Le roman, on l'oublie trop souvent, n'a pas l'obligation de s'ériger en juge de ce qui est bien et de ce qui ne l'est pas. Il peut parfois se placer au-delà de ces clivages confortables en donnant aux bourreaux le statut de narrateur. Ce renversement des valeurs est souvent dérangeant pour les lecteurs, qui ont parfois tendance à confondre la morale du personnage principal et celle de l'auteur. On peut donc imaginer le scandale que fit *Lolita* de Nabokov lors de sa parution aux États-Unis dans les années 1950. Ce roman se présente en effet sous la forme d'un récit écrit par un homme nommé Humbert Humbert, qui confesse rapidement son attirance pour les « nymphettes ». Les thèmes de la pédophilie et de l'inceste sont ainsi abordés à travers le regard d'un personnage cultivé, intelligent, plein de lucidité et d'ironie vis-à-vis de ses contemporains. Ce récit illustre bien ce que dit Tabucchi à propos du romancier : c'est un « enchanteur », capable, ici, de brouiller tous nos repères moraux, en donnant à un « monstre », un bourreau, une évidente humanité. La « feinte » du roman n'est pas entreprise ici pour échapper à l'intolérable, ni non plus pour nous y confronter complaisamment ; il s'agit plutôt d'examiner une réalité difficile à concevoir, au point d'interroger notre conscience. Avec *Les Bienveillantes*, Jonathan Littell prend aussi le parti de confronter le lecteur au témoignage d'un bourreau : un ancien officier nazi revient sur son passé et relate le génocide juif dont il a été un acteur convaincu. Le ton dénué d'émotion du narrateur, son absence de remords immergent le lecteur au cœur de ce que l'histoire a produit de plus insupportable et l'obligent à s'interroger sur lui-même. Le titre du roman de Littell n'est pas sans évoquer les déesses de la mythologie, présentes notamment dans l'*Orestie* d'Eschyle. C'est que, à l'image des plus grands romans, *Les Bienveillantes* va au-delà de la simple relation du plus grand génocide européen de l'histoire : en donnant à son récit l'aspect d'une réécriture de tragédie antique, cette fiction explore des thèmes universels.

**Conclusion**

Le roman peut donc se concevoir comme un moyen pour le lecteur d'échapper aux difficultés d'être au monde, aux aspects intolérables de la vie réelle. L'illusion romanesque, « feinte », par laquelle il nous est possible de troquer notre univers pour un autre, est alors un dérivatif commode, où les sentiments et les hommes semblent délivrés du poids des choses. Cependant, cette capacité d'illusion peut aussi nous permettre de regarder le monde sous son jour le plus vrai, et donc, parfois, le plus intolérable, afin de mieux dénoncer l'inadmissible. Les plus grands romanciers, toutefois, sont-ils ceux qui veulent nous faire échapper – ou affronter – l'intolérable ? Ne cherchent-ils pas, plutôt, à proposer une vision du monde à travers un langage à la fois personnel et universel : le langage de l'art ? Dès lors, l'intolérable devient objet esthétique, non pas banalisé, mais dépassé parce que déplacé et intégré dans l'univers intime du romancier.

**Sujet 3 : écriture d'invention** Vous écrirez le monologue de Monsieur Linh sur le bateau de réfugiés.

Voilà déjà deux semaines environ que je n'aperçois plus les côtes de mon cher pays. Pourtant, je reste à l'arrière du bateau qui m'emmène vers ce continent où, paraît-il, on ne massacre pas des familles entières d'innocents. Je reste à l'arrière du bateau parce que ma vie, désormais, est derrière moi. Derrière moi, les jours heureux où, avec ma fille, ma seule fille, nous allions nous baigner dans les eaux limoneuses du fleuve. Derrière moi, les repas avec toute la famille et même les voisins du village, dont j'étais l'heureux patriarche. La guerre est passée par là. Elle a tout emporté, elle a saisi mes enfants et mes frères humains, avec ses mâchoires explosives, et elle a transformé ma vallée verte en vallée de larmes et de sang. Et mes yeux ont vu ce qu'aucun être humain ne mérite de voir. Mes yeux ont vu ma fille, baignant dans son sang, les vêtements déchirés, la bouche ouverte. Et le cri silencieux que jetait cette bouche toujours m'empêchera de dormir.

Aujourd'hui, je suis aveugle aux images du monde. Seule une photo déjà jaunie, que j'ai eu le temps d'emporter dans ma valise, avec quelques vêtements, me fait retrouver la vue : ma fille, ma douce fille, encore enfant, entre sa pauvre mère et moi. Je me souviens : un photographe ambulant avait posé son trépied au milieu de la place et se proposait, pour quelques dongs, de nous tirer le portrait. Pour l'occasion, nous avions acheté à notre fille une magnifique robe en soie et des souliers vernis. Sur cette photo, elle est figée dans une sorte de bonheur éternel, avec son petit costume trop neuf.

Aujourd'hui, je suis insensible aux bruits du monde. Seule une petite forme humaine au regard étonné me rappelle que je dois vivre et me permet de rester debout. Moi qui n'ai pas de nom, puisque tous ceux qui le savaient sont morts, je connais celui du menu bout de chair que je tiens dans mes bras : Sang diû, fille de ma fille, vie de ma vie. Quand la bombe a explosé dans la rizière, elle était dans les bras de sa mère, et je l'ai vue tournoyer dans le ciel avant de retomber sur le sol détrempé. J'ai couru vers elle et, sans plus réfléchir, je m'en suis saisi.

Maintenant, je la sens dans mes bras, calme, comme indifférente à l'horreur du monde. Rien ni personne ne m'empêchera de m'en occuper; elle est ma seule raison de vivre. Elle *est* la vie. L'autre jour, des gens de l'équipage m'ont demandé si j'avais besoin d'aide. Je les ai regardés sans répondre. Ils m'ont fixé avec une lueur d'inquiétude dans le regard, puis ont fini par tourner les talons sans insister davantage. Ils ont aussi cette manie de me ramener dans ma cabine tous les jours, avec une certaine gentillesse, comme si j'étais malade. Chaque fois, j'attends un moment avant de reprendre ma place à l'arrière du bateau, avec ma petite Sang diû, qui ne me quitte jamais, et pour qui je m'empêche de me laisser mourir, alors que chaque seconde qui m'éloigne de ma terre me rapproche de la fin. Pourquoi la bombe n'est-elle pas tombée à côté de moi ? Pourquoi la guerre emmène-t-elle ceux qui doivent rester, la jeunesse du monde ? Pourquoi oblige-t-elle les vieillards à fuir comme des criminels, et les empêche-t-elle d'être enterrés à côté des êtres qu'ils ont aimés ? Il fallait bien Sang diû pour m'interdire de rejoindre les eaux creusées encore par l'étrave.

Tenir. Il faut tenir, résister à ce macabre désir, mais aussi tenter d'effacer les images qui saturent mes pensées. Tenir, sans chercher à comprendre ce que je fais au milieu de cette foule autour de moi, ce peuple d'exilés envahi par les mêmes images, et dont le regard ressemble à une braise à jamais éteinte. Foule de fantômes dont le bagage est si mince et si léger, mais hantés par des souvenirs lourds comme l'enfer, nous sommes en route, pour un mois encore, vers un pays qui ne nous attend pas. Mais ma petite-fille aux yeux étonnés, si calme, si douce, vivra là-bas. Elle est l'enfant de la vie, l'enfant de l'espoir.

Celle qui me dit qu'il faut vivre.

Malgré tout.

 Corrigé inspiré par © rue des écoles et parfois modifié par GZ