

## Lecture Analytique 1 : *Les Liaisons dangereuses*, P. Choderlos de Laclos

**Pierre Choderlos de Laclos assiste à la parution de son roman épistolaire en 1782, une période charnière entre la fin de l'Ancien régime et les années de la révolution française. Donc, une époque contestataire (philosophes des lumières) contre le règne de Louis XVI. Le libertinage sera une expression de cette crise et le duo Valmont / Merteuil qui régit *Les Liaisons Dangereuses* l'illustre parfaitement.**

**On est au centre du roman, la lettre est longue et connue. Valmont a mis en garde M. au sujet de Prévan, connu lui aussi pour sa débauche. Elle lui répond, énervée, et lui fait son portrait.**

### I. La création d'un masque

La démarche de la Marquise de Merteuil peut faire penser à celle d'une comédienne. Elle est donc hypocrite dans le sens étymologique du terme (hypokrites, en grec, désigne un acteur) dans sa pratique de l'art de la dissimulation. Elle raconte au Vicomte de Valmont sa construction depuis son jeune âge et ses efforts pour se créer un masque. En témoignent l'emploi du verbe « dissimuler », l.8. Elle se dit « forcée souvent de cacher les objets de son attention », l. 8-9, mais également ses sentiments : le « chagrin », l. 11, puis la « joie », l. 12.

Cette technique est selon elle le fruit d'une « auto-éducation » en plusieurs étapes : d'abord l'observation : « observer et réfléchir », l. 6, puis « encouragée par ce premier succès » l. 10, elle entreprend l'entraînement : « régler les divers mouvements de ma figure » l. 10, « prendre l'air » l.11. Enfin, elle passe à la pratique : « j'en essayait l'usage : non contente de (...), je m'amusais à (...) » l. 17.

Ce travail très réglé est de la part de la Marquise un travail sur elle-même. C'est ce qu'elle affirme dans le premier paragraphe : « le fruit de mes profondes réflexions » ; « mon ouvrage », l. 4. Cela se reconnaît également à la très forte présence de formes pronominales, et notamment de verbes occasionnellement pronominaux comme « je me suis travaillée », qui la place en COD et fait de sa personne le matériau de son labeur.

### II. Puissance et faiblesse de l'héroïne

Madame de Merteuil tire une certaine fierté de ce talent et fait en quelque sorte son propre éloge dans cet autoportrait. Sa lettre débute par des questions rhétoriques qui le mettent en valeur : « Qu'ai-je de commun avec ces femmes considérées ? », l.1. Elle emploie des termes mélioratifs pour désigner les traits de son caractère : « cette utile curiosité », l.8 ; « ce coup d'œil pénétrant » l. 23, ainsi que ses capacités : « j'ai su en profiter » ; « J'ai su prendre ».

Cette fierté s'exprime aussi à travers le terme de « science », employé à deux reprises. Ce choix est très significatif : il impose le rationnel et l'oppose aux croyances religieuses. Le mot science connote les idées de technique et de connaissance, et illustre ici le matérialisme libertin qui rejette la toute puissance de la parole divine. La Marquise est ainsi présentée une femme lucide et émancipée.

Néanmoins, cette lettre est aussi un signe de faiblesse de la part de Madame de Merteuil. Sa démarche est paradoxale : en effet, il s'agit d'une sorte d'aveu puisqu'elle explique à son rival les origines de sa force. Mais ainsi, elle se dévoile et quitte son masque, ce qui confère un avantage au vicomte, qui pourrait s'en servir contre elle. C'est aussi une forme de faiblesse car elle avoue à travers cette lettre sa solitude : usant de son talent avec tout le monde, elle ne peut avoir de confident : « n'ayant point de bonne amie ». Mais c'est aussi par ce caractère ambivalent que la Marquise se présente à l'image et en porte-parole des femmes de son temps et de sa condition.

### III. Une condamnation indirecte

En effet, si le lecteur peut condamner l'hypocrisie et l'orgueil de la Marquise, qui met son intelligence au service de l'immoralité, il peut aussi, à la lecture de cette lettre se voir inspirer une certaine pitié pour cette femme victime de son éducation. Elle se dit contrainte par la destinée qui lui est promise : « vouée par état » l.5 ; « forcée » l.8 et trompée par son entourage : « discours qu'on s'empressait de me tenir (...) ceux qu'on cherchait à me cacher », l. 7. On pourrait la comparer à une héroïne tragique, qui cherche à échapper à un destin qu'on lui impose et qui est à la fois coupable et victime.

Cette lettre est donc une critique de l'éducation des femmes « vouée par état au silence et à l'inaction » l. 5 ; « surveillée par une mère vigilante », l. 29 et une condamnation de l'obscurantisme religieux « le bon père me fit le mal si grand, que j'en conclus que le plaisir devait être extrême » l. 37-38. Madame de Merteuil dénonce ainsi un système sur lequel repose toute la société du XVIIIe siècle, où la femme est réduite à une minorité. D'ailleurs, si au début de sa lettre elle cherche à se démarquer des autres femmes, elle s'inclut finalement dans le gent féminin : « comme toutes les jeunes filles » l. 28, « ce que font les femmes » l. 35. Ainsi, tout en condamnant les aspects immoraux du libertinage, Laclos semble-t-il aussi, à travers ce personnage, chercher à dénoncer les origines d'une telle conduite, qu'il situe dans le fonctionnement de la société dans son ensemble.

## Lecture Analytique 2 – La mort d'Emma, *Madame Bovary*, Gustave Flaubert

**Gustave Flaubert, auteur réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle décrit avec une précision éloquente la mort d'Emma, héroïne de son roman *Madame Bovary* publié pour la première fois en 1856 dans *La Revue de Paris*. Cet événement et l'extrait qui le contient interviennent logiquement à la fin du récit, plus précisément dans le chapitre 8 du livre III : après s'être endettée dans le but de maintenir une relation adultère vouée à l'échec, Emma Bovary s'empoisonne en avalant de l'arsenic. Il est intéressant de constater que, d'une certaine manière, ce dénouement semble donner au roman une tonalité tragique tout en restant profondément réaliste. Comment cette mort d'héroïne s'apparente-t-elle donc à celle d'une « tragédie réaliste » ? En effet, nous pouvons dans un premier temps observer les deux facettes de ce dénouement tragique situé entre malédiction et rédemption, ce qui nous permettra de mieux appréhender le caractère à la fois réaliste et symbolique de la scène.**

### I. Un dénouement tragique

#### a. Un personnage maudit

La phrase du prêtre, pour « rassurer » Charles, prend une tournure très sombre au regard de ce dénouement: « le Seigneur, quelquefois, prolongeait l'existence des personnes lorsqu'il le jugeait convenable pour le salut », l.4-5. Dans cette perspective, Dieu semble avoir abandonné Emma. Par ailleurs, sa volonté de se regarder dans le miroir en cet instant matérialise son narcissisme et suggère une peinture des vanités. Mais l'élément de plus marquant reste le chant de l'aveugle : fin du texte figure une plongée dans les « ténèbres éternelles » l.37: l'aveugle apparaît, sinon comme un diable, comme une sorte d'ange exterminateur, de messager de la mort, venant punir les fautifs. Emma croit voir sa « face hideuse » l.36, qui produit une vision d'épouvante. La chanson de l'aveugle a bien sûr des résonances avec le destin d'Emma : Allusion à rêves d'amour de « fillette » l.27 ; allusion, un peu grivoise, à ses adultères: les « épis » l.32 amassés pourraient bien figurer les amants d'Emma, le vent qui souffle sur le jupon qui s'envole, figure également une image de légèreté.

L'allusion à la « faux » qui « moissonne » l.32 évoque bien sûr la mort. Et peut-être aussi peut-on voir à travers la jupe qui s'envole une sorte d'allégorie de l'âme.

On pourrait presque, en somme, résumer la chanson ainsi: une jeune fille rêvant d'amour a commis l'adultère qui a précipité sa mort. La terreur se lit bien sûr dans les réaction d'Emma lorsqu'elle entend l'aveugle. encore, c'est elle qui, prise de folie dans un souffle ultime, inspire terreur et révolte: sa réaction ne fait qu'accentuer le sentiment d'horreur qu'inspire ce passage: « Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré » l.36. Le rire, qui renvoie communément au rictus de Satan lui attribue définitivement une apparence diabolique.

#### b. Une tentative de rédemption chrétienne

Face à cette malédiction, le seul secours possible semble résider dans la bonté divine, comme le suggère le père Bournisien. C'est d'ailleurs la fonction même de l'onction : la purification. On note d'emblée l'omniprésence du champ lexical de la religion à travers des mots tels que « prêtre » l.3 ; « communion » l.6 ; « crucifix » l.16 ou encore « âme » l. 15. La présence de Dieu est intimement associée au rôle du prêtre : ses conseils résonnent comme une sorte de mode d'emploi et sa prière semble vouloir guider Emma sur la voie du Seigneur. costume semble avoir envahi tout l'espace de la chambre: « avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement » l. 18-19, mais aussi parce sa voix remplit toute la scène: « tout semblait disparaître dans le lourd murmure des syllabes latines » l. 18. A tel point qu'il est lui-même assimilé « au glas de la cloche » l. 18 (le glas est la sonnerie de cloche que l'on fait tinter pour un personne qui vient de mourir). Il semble même lorsque les oraisons qui s'intensifient chercher à couvrir le son produit par Emma : « A mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons » l. 18. Effectivement, la religion accorde un certain répit et propose une autre image d'Emma : celle d'une attitude chrétienne, qui demande cette action divine. un premier temps, il semblerait qu'en mourant Emma expie ses fautes, et Flaubert donnerait ainsi une portée morale édifiante à son roman. Ainsi la contemplation du miroir (qui s'oppose au moment où la jeune femme se regarde dans une glace après la promenade en forêt avec Rodolphe, « J'ai un amant ») s'inscrit dans la thématique des vanités: remords et prise de conscience de la pécheresse, comme en témoignerait la mention « des grosses larmes » l.10. Sa réaction ensuite, « elle se renversa la tête » l. 11 montrerait un comportement volontaire, une acceptation de la mort prochaine.

## II. Un réalisme teinté de symbolisme

### a. Une mort violente

Cette scène de mort violente est décrite avec la plus grande précision, et l'on sait que Flaubert a fait des recherches sur les effets de l'arsenic avant de rédiger ce texte. Cette précision passe par l'abondance des détails et le champ lexical de l'anatomie : « yeux » l.10, « tête » l. 11, « langue » l.12, « bouche » l.13, « globes » l.13, « côtes » l.14... Les connecteurs temporels qui rythment le texte, comme « jusqu'au moment où » l.10, « aussitôt » l.12 et « tout à coup » l.25, sont des marques de l'accroissement de la douleur et des différentes étapes de l'agonie. L'association du lexique et du rythme attribue une valeur documentaire à la scène qui la détache de tout romantisme et accentue ainsi son aspect sordide. ce fait, les réactions du corps suscitent une certaine horreur, qui vient s'opposer à la beauté qui était celle d'Emma autrefois: les détails de la langue « toute entière sortie de la bouche » l. 12, ainsi que des yeux qui roulent font naître une certaine répulsion, que la comparaison avec les « globes de lampe qui s'éteignent » l.13 appuie. Car si Flaubert reprend là une métaphore habituelle (la lumière comme image de la vie), il lui ôte toute possible poésie, les « globes » renvoyant trop clairement aux yeux exorbités de la jeune femme. Cette horreur est redoublée par l'insistance sur le bruit: « haleter » l. 12, « le râle devenait plus fort » l.21. Finalement, le précis de la mort est masqué par une ellipse. Plus particulièrement, Flaubert entretient la confusion entre la vie et la mort: « à la croire déjà morte », « comme un cadavre qu'on galvanise » l. 29. De fait, le moment même de la mort est éclipsé: « une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus » l.41. Le rythme, rapide (14/4/6), aboutit à un «après» brutal. On peut aussi y voir un écho à la mort d'Atala, de Chateaubriand, qui dans la pure tradition romantique se voit aussi éliée en signe de pudeur.

### b. La lutte entre l'âme et le corps

Mais ce qui rend le passage encore plus troublant, c'est que Flaubert brouille les frontières et fait de cette mort une sorte de mystère difficile à appréhender. Ainsi il multiplie dans cette page les comparaisons comme s'il cherchait à rendre compte par ce procédé d'une réalité presque impossible à saisir autrement: « comme quelqu'un qui se réveille d'un songe » l.8-9, « comme au contrecoup de quelque ruine qui tombe » l.21, « comme si l'âme eût fait des bonds » l.15. Par ailleurs, les parties du corps sont sujets des phrases, dont les noyaux verbaux sont des verbes de mouvements : le corps d'Emma est alors doué d'une vie propre: l'unité corporelle se disloque, chaque élément se détache et agit de lui-même: « Sa poitrine se mit... » l.12, « La langue lui sortit de la bouche » l.12-13, « Ses yeux, en roulant, pâlissaient... » l.13. L'évocation de « ses côtes secouées par un souffle furieux » l.14 va dans le même sens, et l'allitération en f et s appuie cette violence. La deuxième partie du texte ne renvoie plus au corps, mais bien plutôt à l'esprit ou à l'âme d'Emma: la chanson de l'aveugle provoque une réaction violente, que Flaubert évoque par la comparaison « comme un cadavre que l'on galvanise » l.29, le terme «galvaniser» renvoyant à l'électricité. La description « les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante » l.29-30 est celle de la folie. Elle fait écho à un opéra vu par les époux quelques temps plus tôt. Emma et Charles avaient quitté la salle avant le dénouement, mais celui-ci avait remarqué alors: «Elle a les cheveux dénoués: cela promet d'être tragique».

## Lecture Analytique 3 : La scène de rencontre dans *L'Amant*, Marguerite Duras

Marguerite Duras, auteur du XXe siècle, a souvent repris certains épisodes de sa vie dans ses œuvres. C'est ainsi que son adolescence en Indochine servira de cadre à un roman : *Un Barrage contre le Pacifique*, une pièce de théâtre : *Eden-cinéma*, un récit autobiographique : *L'Amant* qu'elle réécrira à la manière d'un synopsis : *L'Amant de la Chine du Nord*. Lorsqu'elle s'attelle à *L'Amant* qu'elle publiera en 1984, elle se détache des conventions romanesques qu'elle respectait encore largement dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Elle renouvelle alors au sein de son œuvre la mise en scène d'un topos romanesque : la rencontre amoureuse, tout en s'exprimant par le biais d'une autobiographie qui révèle un nouvel horizon d'attente.

### I. La mise en scène d'un topos romanesque : la rencontre amoureuse

#### 1. la mise en place d'un cadre

Dans *L'Amant*, le cadre est différent de celui découvert dans *Le Barrage* : c'est un lieu ouvert : le bac qui permet le passage du « Mékong (...) en direction de Saïgon », un lieu de passage donc, qui peut symboliser la rencontre entre deux mondes différents, mais aussi pour Marguerite le passage à l'âge adulte. Seuls les deux personnages principaux sont décrits, les autres n'ont pas d'importance. Rien n'est dit sur les autres passagers, le « chauffeur » est juste mentionné. Cette absence montre à quel point Marguerite Duras a souhaité épurer cette scène de rencontre afin de la rendre plus symbolique et moins pittoresque.

#### 2. Une approche par le dialogue

Si la scène de rencontre dans *Le Barrage* est dominée par le jeu des regards, dans *L'Amant*, c'est par la diversité des discours rapportés que s'illustre le rapprochement entre les protagonistes. C'est l'alternance entre les discours direct : « Alors il le lui demande: mais d'où venez-vous? » et indirect : « Elle lui demande qui il est » qui rythme ce rapprochement. Parallèlement, l'emploi des différents types de discours contribue à la confusion entre narratrice et héroïne parce que le point de vue change sans arrêt. En effet cela cause l'alternance entre le je autobiographique et le elle romanesque.

#### 3. le refus de l'amour impossible

Il s'agit donc réellement d'une rencontre amoureuse et bien peu conventionnelle. Par leur statut social, ces deux êtres n'auraient jamais dû se rencontrer : elle est blanche, lui est Chinois. Dans la société coloniale d'alors, les frontières entre les races sont normalement infranchissables. D'autre part, l'un et l'autre sont peu banals : elle, bien que blanche, voyage seule « dans un car indigène » ; lui, bien que Chinois, est immensément riche. Mais dans *L'Amant*, Marguerite Duras semble avoir souhaité mettre l'accent sur la possibilité d'une rencontre entre les deux personnages, au delà des intérêts affichés dans la première version romanesque.

### II. Le choix de l'autobiographie pour un nouvel horizon d'attente

#### 1. Une autobiographie aux codes malmenés

*L'Amant* montre l'évolution de l'écrivain de différentes manières. Tout d'abord, par le genre : Marguerite Duras écrit ici une autobiographie (même si on peut douter de la totale véracité du récit). C'est dans ce livre qu'elle dit réellement que cet épisode de l'adolescence qu'elle a déjà évoqué dans *Un Barrage* et dans *Eden-cinéma* est le sien. Elle ose dire clairement cette fois ce qu'a été la jeune Marguerite, capable donc de transgresser les conventions et d'avoir une liaison avec un jeune Chinois. Elle ne cache plus ce moment de sa vie, elle n'éprouve plus le besoin de dissimuler la nationalité de ce premier amant comme elle le fait dans *Un Barrage*.

Mais l'autobiographie est originale : ce passage où il est pourtant question de l'auteur n'est pas écrit à la première personne comme on l'attendrait, mais à la troisième. Énonciation originale donc dans ce genre de récit. Dans *L'Amant*, la première et la troisième personne alternent et Marguerite Donnadiou-Duras, adolescente, est désignée par « la jeune fille » comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle sera désignée par « l'enfant ».

## **2. Une écriture qui bouleverse la syntaxe et brouille les conventions romanesques**

Enfin, ce passage illustre le style volontairement dépouillé de Marguerite Duras : le vocabulaire est minimal, les répétitions de verbes communs « dire », « regarder » sont fréquentes. Les paroles rapportées sont directement insérées dans le récit qu'elles relèvent du discours direct ou indirect ou indirect libre et confèrent une grande fluidité à l'expression. Les phrases sont simples et brèves ou constituées d'une succession d'indépendantes, ce qui passe pour une marque d'oralité. Le choix du présent brouille encore les codes en intégrant au système du discours ce passage de récit.

## **3. Un nouvel horizon d'attente... pour un Nouveau Roman ?**

Ainsi, cette scène de rencontre crée des horizons d'attente différents. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la relation entre les deux jeunes héros est pervertie dès le début alors que dans *L'Amant*, elle s'établit intensément par le regard, la parole, la volonté de l'un et l'autre de dépasser les conventions. La scène de rencontre prend alors une autre dimension : vue de manière aussi minimaliste, elle évite les interprétations trop réductrices et se dote d'une valeur symbolique. Cela rapproche fortement Marguerite Duras du mouvement du *Nouveau Roman*, né du rapprochement des idées de plusieurs auteurs publiés aux éditions de Minuit, – nommons Michel Butor ou Claude Simon.

**Les différentes versions de cette scène de rencontre sont donc fortement révélatrices de l'évolution de l'écrivain. Dans *L'Amant*, Marguerite Duras fait le choix de traiter cette scène de manière très minimaliste. Epuré de son décor pittoresque, le topos romanesque prend une dimension symbolique et universelle. L'absence des membres de la famille permet une véritable rencontre entre les protagonistes. Ce rapprochement semble réciproque et sincère, la présence du dialogue ponctue ce rapprochement plus encore que ne le faisait le jeu de regards silencieux du Barrage. Cette autobiographie se caractérise son par de nouveaux enjeux. Par son style de même que par ses intentions, cette scène de rencontre montre un nouveau regard de l'écrivain sur un souvenir marquant de sa vie.**